Antonella Del Gatto

ASPETTI DELLA MIMESI NELLA MODERNITÀ LETTERARIA

Premesse petrarchesche e realizzazione romantica

apice libri

INTRODUZIONE

Mimesi, metafora, medium: la comunicazione complessa del testo romantico

Il concetto di mimesi come "imitazione della realtà" nel senso di riproduzione fedele, fotografica, meccanica, è sostanzialmente un falso storico. È stato sufficientemente messo in luce come, tanto per Platone quanto per Aristotele, seppur in modi differenti, mimesi non voglia mai dire ciò: il rapporto degli antichi Greci con il mondo circostante, profondamente diverso dal nostro, era talmente ricco di risonanze "magiche", di livelli comunicativi che superavano la vista e il tatto secondo un'interiorizzazione del tutto spontanea, che per essi la mimesi era già una faccenda eminentemente artistica, una "rappresentazione" che nulla aveva di meccanico o di semplice. Essa dunque, fin dalle origini, ha sempre coinciso con una rielaborazione dell'oggetto per così dire in movimento[1], con un'espressione vitale della realtà. Il che aveva capito perfettamente il nostro Leopardi, tanto che del rapporto antichi-moderni fece il fulcro della sua riflessione estetica, basata sull'idea che l'opera d'arte deve essere cosa viva ma che nella modernità essa rischia continuamente di rivelarsi cosa morta, poiché nasce da una percezione del reale esausta, invecchiata, passiva, non comu-

[1] Fondamentale Koller, *Die Mimesis*; un estratto in italiano si può leggere in Koller, *La mimesis*, dove l'autore ricorda come l'idea di mimesi in origine fosse legata alla danza, e poi alla musica (per le abbreviazioni bibliografiche, le edizioni di riferimento e i criteri di citazione cfr. *in calce* al volume le *Abbreviazioni bibliografiche*; nelle citazioni i corsivi sono miei, salvo indicazione contraria).

nicativa, e dunque il suo viaggio nel tempo e nello spazio è una continua fuga dalla morte. Per gli antichi gli oggetti della natura erano vivi, parlanti, dialogici:

> Che bel tempo era quello nel quale ogni cosa era viva secondo l'immaginazione e viva umanamente cioè abitata o formata di esseri uguali a noi, quando nei boschi desertissimi si giudicava per certo che abitassero le belle Amadriadi e i fauni e i silvani e Pane ec. ed entrandoci e vedendoci tutto solitudine pur credevi tutto abitato e così dei fonti abitati dalle Naiadi ec. e stringendoti un albero al seno te lo sentivi quasi palpitare fra le mani credendolo un uomo o donna come Ciparisso ec. e così de' fiori ec. come appunto i fanciulli. (*Zib.*, p. 64)

Se la natura era tanto vitale nella percezione del soggetto che con essa si relazionava, per forza di cose anche il testo che la rappresentava (ovvero che ne offriva la riproduzione mimetica) era vivo, attivo, altamente comunicativo. Ciò che non è per i moderni. Come può un testo mantenere intatta la propria carica mimetica (nel senso che dicevamo sopra) se nasce da percezioni e da sentimenti spenti e inariditi? I primi Romantici tedeschi, in fondo, come Leopardi, tentarono una risposta a questo inquietante quesito: occorre individuare, e costruire insieme, uno spazio testuale autonomo, intermedio, entro cui rivitalizzare gli oggetti della natura riattivandone la forza comunicativa attraverso una serie di operazioni riflessive di tipo metatestuale. Il testo non viene alla luce già comunicante: ha bisogno di essere attivato, acceso come una macchina. Nasce così il testo come mimesi di secondo grado, ovvero come *medium*.

Il celebre frammento 116 dell'«Athenaeum» (I.2, 1798) di Friedrich Schlegel spiega ciò che accade alla riflessione in un testo poetico:

> La poesia romantica è una poesia universale e progressiva. il suo scopo non è solo quello di unificare nuovamente tutti i generi separati della poesia e di porre in contatto la poesia con la filosofia e la retorica ... Solo essa può divenire come l'*epos* uno specchio di tutto il mondo circostante, un'immagine dell'epoca. E tuttavia essa può, meglio d'ogni altra, anche librarsi sulle ali della riflessione poetica a

metà tra l'oggetto rappresentato e il soggetto rappresentante, scevra da ogni interesse reale e ideale, potenziare sempre e di nuovo tale riflessione e moltiplicarla come in una serie interminabile di specchi. Essa è capace della più alta e più varia cultura; non solo a partire dall'interno ma anche a partire dall'esterno organizzando in modo omogeneo tutte le parti di ciò che nei suoi prodotti deve essere un tutto, in modo tale che le si apra la prospettiva di una classicità che cresce senza limiti[2].

La riflessione può essere potenziata e moltiplicata secondo un principio di rispecchiamento progressivo soltanto ponendosi in una condizione intermedia tra oggetto della rappresentazione e soggetto rappresentante, che è come dire tra voce dell'autore presente nel testo e referente esterno al testo. La metafora dello specchio è utilizzata due volte: a proposito della mimesi del mondo circostante («uno specchio di tutto il mondo circostante, un'immagine dell'epoca»), e a proposito della riflessione che si potenzia moltiplicandosi («come in una serie interminabile di specchi»). Si tratta di una sorta di meta-poesia, o poesia trascendentale, per usare un aggettivo fichtiano.

Ma a cosa si riferisce precisamente questa «metà»? Cosa può esserci *a metà* tra rappresentante e rappresentato, se non il lettore? Chi può ricevere e decodificare il messaggio dell'opera prima che torni a coincidere con l'oggetto reale della rappresentazione (annullando in tal modo il processo comunicativo) se non lo spettatore? Il quale, nella sua ricettività libera da vincoli compositivi e reali, sospende il messaggio in quella dimensione interiore in cui immaginazione e ragione operano congiunte. In questa sospensione si realizza lo spazio comunicativo del testo; ovviamente del testo che quello spazio lo prevede, lo porta insito nella propria stessa struttura. Per questo testo mimeticamente attivo, o meglio finalmente attivato, il lettore crea la possibilità di «una classicità che cresce senza limiti»: è la revisione, rivoluzionaria e definitiva, dei concetti di canone e di classicità. Quest'ultima è riconsiderata alla luce di

[2] Schlegel, *Frammenti*, p. 43.

una temporalità caotica, che prevede sfumature, salti, ritorni, vuoti, mutamenti continui senza finalità specifiche:

> Il genere poetico romantico è ancora in divenire; anzi questa è la sua essenza peculiare, che può soltanto eternamente divenire e mai essere compiuto. Esso non può essere esaurito da alcuna teoria, e solo una critica divinatoria potrà osare di voler caratterizzare il suo ideale[3].

Il lettore, entrato definitivamente nella dinamica testuale, assume la funzione determinante di vivificare il testo dall'interno impedendogli di morire, di diventare una forma vuota[4].

Comprendere il ruolo del lettore, ovvero la parte attiva che gli spetta nell'opera romantica, è fondamentale per capire l'idea di mimesi del testo letterario che hanno i primi teorici Romantici, e con essi, fatti i necessari ditinguo, i maggiori esponenti del nostro Romanticismo. Partendo dalle considerazioni di Aristotele che riguardano il rapporto tra arte e natura, Schlegel sostanzialmente inverte il postulato aristotelico secondo cui l'arte imita la natura, a favore dell'idea che «l'arte deve creare natura[5]». L'opera d'arte, in altre parole, si propone come un mondo nel mondo, essendo l'autore ispirato dal principio della natura creatrice posto nel centro dell'essere umano, nella sua interiorità, ovvero nella fantasia. Il processo di creazione, però, non è mai un processo compiuto, e soprattutto non si esaurisce nella mente di chi lo espleta; ha invece costante ed inesausto bisogno di essere rinnovato, addirittura reinventato, dal lettore, grazie al quale l'opera acquista vitalità e senso. Novalis ha forse scavato con più forza di Schlegel nei meandri del caos conseguente alla revisione delle categorie spaziotemporali, si è

---

[3] *Ivi*, pp. 43-44.

[4] Il merito dell'individuazione di questo nucleo della riflessione romantica in direzione di una funzione mediatica del testo va sicuramente a Benjamin, *Critica Romanticismo*; Claudio Colaiacomo, a sua volta, ha avuto l'indiscusso merito di aver individuato e applicato alla critica letteraria, rielaborandoli, i principi esposti da Benjamin: cfr. per il nostro discorso in particolare i saggi *Riflessione romantica* e *Canone*.

[5] Cfr. Behler, *Romanticismo* (in particolare il cap. II) e anche Berlin, *Radici Romanticismo*.

abbandonato con maggiore impeto alla potenza del linguaggio "magico" che deriva dall'identificazione di soggetto e oggetto, anche occupandosi con accanimento del confronto della letteratura con le altre arti, soprattutto musica e pittura.

> In noi, o in nessun luogo è l'eternità con i suoi mondi, il passato e il futuro. Il mondo esteriore è il mondo delle ombre che getta la propria ombra sul regno della luce. Certo, ora l'interiorità ci sembra così oscura, solitaria, priva di forma, ma come ci apparirà diversa quando questa oscurità sarà trascorsa, e il corpo d'ombra sarà sospinto via. Proveremo un piacere maggiore di quello di cui il nostro spirito ha sentito la mancanza[6]. (*Um.*, p. 617)

Pirandello nell'*Umorismo* riprenderà piuttosto fedelmente questa immagine:

> Se tutto questo mistero non esistesse fuori di noi, ma soltanto in noi, e necessariamente, per il famoso privilegio del sentimento che noi abbiamo della vita? Se la morte fosse soltanto il soffio che spegne in noi questo sentimento penoso, pauroso, perché limitato, definito da questo cerchio d'ombra fittizia oltre il breve ambito dello scarso lume che ci proiettiamo attorno, e in cui la nostra vita rimane come imprigionata, come esclusa per alcun tempo dalla vita universale, eterna, nella quale ci sembra che dovremo un giorno rientrare, mentre già ci siamo e sempre vi rimarremo, ma senza più questo sentimento di esilio che ci angoscia? (*Um.*, p. 617)

La ripresa non è acritica, ma si inserisce in un quadro esegetico compatto e meditato; che è poi quello che ci interessa in questa sede. Pirandello, romantico *malgré lui*, è tutto sommato un isolato nel panorama della critica letteraria italiana e le sue posizioni anticrociane sono nette e ben definite. Il Pirandello teorico e critico si nutre proficuamente dell'esperienza di autore drammatico che vive col teatro un rapporto complesso, contrastato, ma profondamente improntato all'analisi della forza comunicativa del testo in rapporto alla mimesi, ovvero

[6] Novalis, *Op. fil.*, II, p. 418 (è il sedicesimo frammento di *Blüthenstaub*, «Athenaeum», I.1 1798).

alla rappresentazione funzionalizzata alla dinamica conoscitiva del mondo autonomo ed alternativo del personaggio e, in seconda istanza, del lettore/spettatore. Si rilegga la Prefazione ai *Sei personaggi in cerca d'autore*:

> È da tanti anni a servizio della mia arte (ma come fosse da jeri) una servetta sveltissima e non per tanto nuova sempre del mestiere. Si chiama Fantasia. Un po' dispettosa e beffarda, se ha il gusto di vestir di nero, nessuno vorrà negare che non sia spesso alla bizzarra, e nessuno credere che faccia sempre e tutto sul serio a un modo solo. Si ficca una mano in tasca; ne cava un berretto a sonagli; se lo caccia in capo, rosso come una cresta, e scappa via. Oggi qua; domani là. E si diverte a portarmi in casa, perché io ne tragga novelle e romanzi e commedie, la gente più scontenta del mondo, uomini, donne, ragazzi, avvolti in casi strani da cui non trovan più modo a uscire; contrariati nei loro disegni; frodati nelle loro speranze; e coi quali insomma è spesso veramente una gran pena trattare.
>
> ...
>
> Quale autore potrà mai dire come e perché un personaggio gli sia nato nella fantasia? Il mistero della creazione artistica è il mistero stesso della nascita naturale. Può una donna, amando, desiderare di diventar madre; ma il desiderio da solo, per intenso che sia, non può bastare. Un bel giorno ella si troverà a esser madre, senza un preciso avvertimento di quando sia stato. Così un artista, vivendo, accoglie in sé tanti germi della vita, e non può mai dire come e perché, a un certo momento, uno di questi germi vitali gli si inserisca nella fantasia per divenire anch'esso una creatura viva in un piano di vita superiore alla volubile esistenza quotidiana. (p. 12)

Friedrich Schlegel, peraltro, nell'*Umorismo* viene più volte citato anche se, parrebbe, non ben capito[7]. E d'altronde, in ambito critico-filologico, soltanto con la critica di Spitzer e poi di Auerbach le teorie del primo Romanticismo saranno portate alle conseguenze più naturali, in direzione di un'atten-

[7] Pirandello ne parla nella prima parte del saggio, polemizzando con il concetto di ironia romantica: «Ma il signor Schlegel ... disse che per il poeta l'ironia consiste nel non fondersi mai del tutto con l'opera propria, nel non perdere neppure nel momento del patetico, la coscienza dell'irrealtà delle sue creazioni» (*Um.*, p. 24).

zione alla mimesi intesa come aderenza alla vita vissuta, che lo scrittore filtra e giudica attraverso il sistema di valori (anche stilistici) specifico della propria epoca: di fronte al quale sistema, però, il lettore deve interiorizzare il testo e farlo entrare in collisione con le proprie competenze scientifiche e la propria affinata sensibilità attenta ai minimi dettagli della lingua e del contenuto; questa attenzione quasi ossessiva al dettaglio coincide in ultima analisi con una sorta di smembramento, o di scardinamento, del testo. Questa operazione è necessaria per porre in risalto – sostiene Auerbach – gli elementi differenziali, gli scarti dalla norma entro una prospettiva ben più ampia di quella del singolo oggetto letterario. Soltanto così si coglie la componente mimetica, che è poi quella vitale, dell'organismo testuale, in grado di parlare un linguaggio universale:

> L'universale che a me sembra rappresentabile è la concezione di un corso storico: qualche cosa come un dramma, che non contiene neppure esso alcuna teoria, bensì una concezione paradigmatica del destino umano. L'oggetto, nel senso più largo, è l'Europa; io cerco di coglierlo in alcuni temi di ricerca. Ciò facendo si può aspirare al massimo a penetrare i molteplici rapporti di un accadere dal quale noi deriviamo e al quale noi partecipiamo; a determinare il luogo al quale siamo arrivati e magari anche a intravedere le possibilità immediate che ci attendono; ma in ogni caso a partecipare più intimamente a noi stessi, e ad attualizzare la coscienza: "noi qui e ora", con tutta la ricchezza e le limitazioni che ciò comporta[8].

La mimesi a cui si riferisce Auerbach fa dunque leva sulla forza paradigmatica della rappresentazione singola, della singola scena: con tutte le implicazioni che questo comporta in relazione alle categorie di spazio e di tempo, al loro utilizzo nell'opera letteraria in senso proprio teatrale. Si ricordino le osservazioni critiche su Omero:

> Dei fenomeni viene manifestato solo quel tanto che importa ai fini dell'azione, il resto rimane nel buio; vengono accentuati soltanto i pun-

[8] Auerbach, *Scopo e metodo*, p. 27.

ti culminanti e decisivi dell'azione; le cose interposte non acquistano esistenza ... Il rimprovero, spesso rivolto ad Omero, d'essere bugiardo, è un rimprovero insulso; egli non ha alcun bisogno di farsi forte della verità storica della sua narrazione; la sua realtà è forte a sufficienza: ci avvince, ci chiude nella sua rete, e gli basta. In questo mondo "reale", per se stesso esistente, entro il quale siamo stati attirati, non c'è nessun altro contenuto, i poemi omerici non tengono nulla celato, in essi non esiste nessuna dottrina né un secondo senso segreto[9].

Sembra la descrizione della forza mimetica del teatro, della sua autonomia, della sua dimensione alternativa a quella diegetica. La mimesi drammatica rievoca infatti in forma mista, col gesto e con la parola, ciò che mira a "ripresentare" sotto gli occhi dello spettatore; la rappresentazione, in tal caso, propone ciò che è assente, ciò che non è più, o addirittura ciò che non è mai stato e mai sarà, attraverso un'altra realtà che ne prende il posto[10].

Sarà grazie alla medesima sensibilità romantica, non dichiarata apertamente ma applicata nella lettura fattuale, che Pirandello sarà in grado di cogliere l'indebolimento autoriale nella tecnica narrativa dei *Promessi sposi*[11], in cui l'*escamotage* del manoscritto contribuisce notoriamente a sovrapporre le funzioni di lettore e autore, ma soprattutto a 'mediare' il legame tra autore e lettori di ogni tempo, che sono autorizzati a vivere per proprio conto il rapporto con i personaggi. Egli intuisce, di conseguenza, che i personaggi manzoniani sono concepiti secondo una complessa messa in scena, solo apparentemente rigida, che in realtà consente loro di farsi umoristicamente carico di tutte le possibilità esistenziali oltre la narrazione di primo livello, possibilità che sono in fin dei conti quelle immaginate dai lettori. Si veda quanto scrive Artaud dopo la messa in scena dei *Sei personaggi* nel 1923:

Allora dov'è il teatro? ... è come un gioco di specchi in cui l'immagine iniziale si assorbe e rimbalza ininterrottamente, cosicché ogni

[9] Auerbach, *Mimesis*, I, p. 15.
[10] Cfr. Del Gatto-Cappello-Breitenmoser, *Annodamento*, cap. I.
[11] Cfr. *infra*, cap. 2.

immagine riflessa è più reale di prima e il problema non cessa di porsi. E l'ultima immagine porta con sé tutte le altre e sopprime tutti gli specchi[12].

Ancora lo specchio: strumento di riflessione, metafora altamente produttiva, ricorrente in modo quasi ossessivo nei pensieri dei primi Romantici tedeschi, non per caso (in una variante, diciamo così, spenta) sarà utilizzata dallo stesso Pirandello nella definizione dell'umorismo, per mettere a fuoco il rapporto tra riflessione e fantasia:

Nella concezione umoristica, la riflessione è, sì, come uno specchio, ma d'acqua diaccia, in cui la fiamma del sentimento non si rimira soltanto, ma si tuffa e si smorza: il friggere dell'acqua è il riso che suscita l'umorista; il vapore che n'esala è la fantasia spesso un po' fumosa dell'opera umoristica. (*Um.*, p. 132)

E poco dopo:

La riflessione, dunque, di cui io parlo, non è un'opposizione del cosciente verso lo spontaneo; è una specie di projezione della stessa attività fantastica: nasce dal fantasma, come l'ombra dal corpo; ha tutti i caratteri della "ingenuità" o natività spontanea; è nel germe stesso della creazione, e spira infatti da essa ciò che ho chiamato il sentimento del contrario. (*Um.*, p. 134)

La riflessione è, in altre parole, la consapevolezza dell'inconsistenza presente dell'oggetto con cui l'io si relaziona; è la presenza sempre vigile di un io sdoppiato, e smaliziato, che percepisce senza sforzo una seconda immagine oltre quella apparente, e non perché decida di farlo, ma perchè si è ormai definitivamente caricato della funzione del lettore, distaccato e al tempo stesso artefice della mimesi testuale. L'opera è dunque, nella sua forza mimetica, un organismo molle, debolmente strutturato, materialmente elastico, nutrito dall'universo ricettivo del singolo lettore. Il classico perciò non è acquisito

---

[12] Artaud, *Teatro e doppio*, pp. 110-11.

come tale una volta per tutte; esso si trasforma continuamente ad opera dei lettori (Borges insegna) che lo riscrivono ad ogni lettura, e ad ogni lettura potenzia la sua classicità che vuol dire fedeltà al suo tempo, ma anche malleabilità, elasticità, capacità di rimodellarsi continuamente. In quest'ottica di depotenziamento dei fondamenti metafisici di spazio e di tempo, oltre che dell'onniscienza e della cristallina durezza dell'io autoriale a favore della valorizzazione della funzione lettoriale, Leopardi delineava (e Pirandello eredita ed elabora le coordinate di tale riflessione) con particolare incisività figurativa la forza dell'immaginazione poetica, chiarendo implicitamente la differenza tra "oggetto" ed "immagine":

All'uomo sensibile e immaginoso, che viva, come io sono vissuto gran tempo, sentendo di continuo ed immaginando, il mondo e gli oggetti sono in certo modo doppi. Egli vedrà cogli occhi una torre, una campagna; udrà cogli orecchi un suono d'una campana; e nel tempo stesso coll'immaginazione vedrà un'altra torre, un'altra campagna, udrà un altro suono. In questo secondo genere di obbietti sta tutto il bello e il piacevole delle cose. Trista quella vita (ed è pur tale la vita comunemente) che non vede, non ode, non sente se non che oggetti semplici, quelli soli di cui gli occhi, gli orecchi e gli altri sentimenti ricevono la sensazione. (*Zib*., p. 4418)

Lo sguardo, in ciò decisamente romantico, di Leopardi è lo sguardo che deriva non più dall'illusione, ma dalla consapevolezza che non si può guardare e riproporre mimeticamente l'oggetto in immagine se non a partire da un'illusione, ovvero da una forma mediatica della coscienza comunicativa; per cui ogni altra immagine, ogni altra possibilità mimetica, oltre a quella percepita dalla vista, è ammissibile: che è come dire che ogni lettura, purché inserita nel mondo fantastico della rappresentazione, è ammissibile. Lo sguardo di Leopardi oltrepassa la materia, ma non in nome del vago e dell'indefinito, bensì in nome delle potenzialità infinite insite nella materia stessa intesa come forma comunicante.

Di qui l'interesse per tutte le strutture mediatiche del pensiero e del linguaggio: prima fra tutte la metafora. Ovviamente ci riferiamo a quella metafora complessa di ispirazione romantica,

che abbraccia il campo della conoscenza e non quello puramente intellettivo. Perché questa figura retorica può considerarsi strumento privilegiato di mimesi testuale? Attraverso Vico, la concezione della metafora in Leopardi riguarda la pluralità dei livelli testuali[13]: essa è un potente strumento conoscitivo per aprire nuovi scenari di teatro nel teatro, dunque per aprire il testo, con la sua forza paradigmatica, verso ulteriori dimensioni comunicative. Con le parole che Strehler scelse a proposito di Goldoni, gli autori delle vere opere d'arte «spiegano la verità dell'uomo attraverso le loro metafore, che non sono mai la copia esatta del mondo ma sono la metafora del mondo[14]».

Restando al discorso appena svolto, ad esempio, Leopardi si servirà in più occasioni nello *Zibaldone* della metafora della mollezza, dell'elasticità, specificamente della pasta da modellare.

L'idea della «conformabilità» (*Zib.*, pp. 1452-53) della natura umana, così come della lingua e di altre manifestazioni umane, si accompagna a quella di evoluzione della materia in base al principio di assuefazione. Il caos originario (la configuratività e la complementarità contro la sequenza, la frammentazione, la linearità) si è progressivamente ed apparentemente ordinato in seguito ad associazioni progressive ed illimitate, il che equivale a dire che il pensiero umano (e con esso la lingua) si è evoluto a forza di metaforizzare i dati reali. A tali metaforizzazioni gli uomini si sono lentamente abituati, ed hanno pertanto costruito i concetti, le forme definite, le definizioni, i nomi a partire da un'astrazione analogica iniziale. Un testo, qualunque genere di testo, in quanto forma definita, è un tentativo, una finzione comunicante, che però rimane inattiva se non vivificata dal lettore partecipe dell'operazione comunicativa. Con le parole di Sartre «l'objet littéraire est une étrange toupie, qui n'existe qu'en mouvement. Pour la faire surgir, il faut un acte concret qui s'appelle la lecture, et elle ne dure qu'autant que cette lecture peut durer. Hors de là, il n'y a que des tracés noirs sur le papier[15]».

---

[13] Cfr. *infra*, capitoli 3 e 4.
[14] Strehler, *Intorno a Goldoni*, p. 43.
[15] Sartre, *Littérature*, p. 48.

Facciamo l'esempio di Silvia nel canto che Leopardi dedica a questo nome. Un nome fortemente metaforico, appunto; prima che una persona[16]. Il lettore legge il canto come se fosse il rovesciamento di un sogno, cioè come un'esperienza onirica raccontata dal punto di vista della morte, a cui Leopardi si era esercitato col *Coro di morti* e che da sempre aveva stuzzicato la sua fantasia, fin dal *Sogno* appunto, quando la donna sognata (morta) chiedeva all'io lirico: «Vivi, e ricordanza alcuna serbi di noi?», domanda che sembra voler dire anche "Tu sei sicuro di essere vivo?". La vita e la memoria sono pressoché la stessa cosa. Ma l'io, in effetti, cosa ricorda? Le sue memorie sono sensazioni, illusioni, forse finzioni mentali. Poco o nulla c'è di realistico nella descrizione memoriale di Silvia; tutto è molto stereotipato, quasi oleografico, le immagini (con relative collocazioni spaziotemporali) sono generiche e letterarie, le espressioni a volte perfino stucchevoli, i dati fisici e gestuali sono a forte connotazione simbolica (e metaforica): gli occhi, le mani, la voce, le negre chiome.

Il rapporto con la morte è la chiave per intendere la struttura del testo leopardiano: il che vuol dire il rapporto con l'idea stessa del tempo, e con la sua materialità, col suo essere inscritto nella materia stessa, di modo che assume valore assoluto ogni rappresentazione ed espressione della fissità della materia in contrasto con l'idea del tempo che procede: l'arresto del tempo coincide con la rivelazione della assolutezza della materia. Così capita per un gesto, per un ricordo, per un nome, per un oggetto sempre uguale a se stesso (un oggetto-rovina), per un corpo morto, per tutto ciò che non riesce più a dare l'illusione della reciprocità, dello scambio, del progresso, dell'evoluzione, e dunque della comunicazione. Silvia è la rappresentazione stessa di questo limite vertiginoso tra materia e tempo, la messa in scena del rapporto dell'io con la morte, cioè con l'arresto del tempo: di modo che il testo si presenta come una sequela di discontinuità temporali, in cui si mima l'attimo della presa di coscienza dell'illusione.

---

[16] Cfr. *infra*, capitolo 5.

In altre parole, il testo, come forse la maggior parte dei *Canti* di Leopardi, ci parla di una crisi della comunicazione verbale. Una comunicazione impossibile, che, mediata dalla scrittura, arriva al lettore attraverso un gioco di specchi, in un'operazione narcisistica del pensiero che si mette in scena oggettivando se stesso. Ma quell'oggettivazione poi prende il sopravvento e si rende autonoma, come Silvia, e costruisce il testo su di sé. Chi è allora il protagonista che guida la messa in scena? Non è un io lirico forte e carico dell'onniscienza del narratore tutt'uno con l'io autoriale. Al contrario, si tratta di un io molto fragile e che a volte compare sulla scena con tutto il carico della sua insicurezza, affidata ai tenui fili di una tessitura memoriale difficoltosa riposta nelle mani della tessitrice Silvia. Di lei acutamente il Pascoli focalizzerà e isolerà proprio la metafora – a valenza metatestuale – della tessitura, in un componimento che rappresenta oniricamente e mimeticamente – proprio attraverso lo scorrere atemporale del pettine – l'unica possibile risposta, ed epifania, della fantasmatica e umbratile donna leopardiana:

> Con un sospiro quindi la cassa
> tira del muto pettine a sé.
> Muta la spola passa e ripassa[17]

Non è un caso d'altronde che la stessa metafora della tessitura sia struttura profondamente connaturata alla scrittura dei *Promessi sposi*, il cui protagonista maschile porta il nome di *Trama*glino (non a caso a lui viene esplicitamente riconosciuta alla fine del romanzo la passione per la narrazione), e in cui immagini metaforiche di tele, fili, gomitoli, matasse da sciogliere abbondano[18].

Un canto di impianto all'apparenza più narrativo, *Le Ricordanze*, dichiara già in apertura il suo tributo all'assuefazione. Qui l'incipit contemplativo (*Vaghe stelle dell'Orsa, io non*

---

[17] *CaCast*, *La tessitrice*, vv. 12-14.
[18] Cfr. *infra*, cap. 2.

credea | Tornare ancor per uso a contemplarvi) è condotto, e di fatto smentito nella sua aura pseudo-petrarchesca, proprio attraverso il concetto di abitudine: «per uso» vuol dire anche "per abitudine", per meccanica riproposizione di dinamiche liriche, cioè per una sorta di automatismo sentimentale che consente la riedizione diegetica dell'abbandono estatico alla contemplazione anche quando essa non è di fatto più possibile per eccessiva delusione esistenziale. L'ammissione di stupore di fronte alla rinnovata capacità assuefattiva implica in effetti proprio la constatazione che la pasta/Io non è del tutto indurita, ma conserva ancora un certo grado di malleabilità e di conformabilità. La meraviglia riguarda dunque lo stato di "mollezza", ovvero di assuefabilità piuttosto che il ricordo in quanto tale.

Il lettore che agisce sulla pasta da modellare con l'azione delle sue mani mette in relazione il significante con il significato; compie un'operazione di tipo analogico, associazionistico, e dunque metaforico, a forza di istituire rapporti, legami, confronti, comparazioni, nel che consiste di fatto l'essenza, oltre che l'effetto, dell'assuefazione (cfr. *Zib*., p. 1931). Per Leopardi dunque il testo è una sorta di moderno *medium* raffreddato, in cui la lingua simula mimeticamente (attraverso la sintassi o il lessico o l'intertestualità) in certi punti strategici una sorta di "calore", lasciando intuire un percorso alternativo compiuto dall'immaginazione in altro tempo e in altro spazio, non riproponibile per via diegetica e per questo alluso tramite alcuni *éscamotages* linguistici che, una volta attivati dal lettore, scaldano il testo alludendo ad un altro possibile livello strutturale. In altre parole, è possibile ripetere nell'*abitudine* della lettura il salto (anch'esso, in fondo, di origine assuefattiva) da una condizione all'altra: ovvero le due modalità dell'assuefazione (quella che genera automatismi e quella che permette salti geniali e scoperte fulminee) sono necessarie l'una all'altra, dialetticamente compresenti nella cultura moderna. L'attenzione ossessiva al particolare, e la capacità di astrazione verso l'universale non possono essere scissi, come ci ricorderà Leo Spitzer molti anni dopo:

A qualsiasi allontanamento dal nostro stato psichico normale, corrisponde, nel campo espressivo, un allontanamento dall'uso linguistico normale; e, viceversa, un allontanamento dal linguaggio usuale è indizio di uno stato psichico inconsueto[19].

Cercare nel testo quei punti d'inciampo, quelle spie che rivelano tali allontanamenti, tali salti, rispetto alla progressione e alla linearità narrativa, è il compito del critico. Sono essi a strutturare il livello mimetico del testo, poiché lo rendono vivo, comunicante, multidimensionale, drammaticamente attivo, e di queste spie linguistiche fanno parte anche quelle relative all'intertestualità, al dialogo con altri autori. In questo tipo di approccio critico rientra lo studio del rapporto con Petrarca nei *Canti*[20]: rapporto complesso e *in progress*, che coincide con la lenta presa di coscienza da parte di Leopardi della distanza che lo separa dal modello e di come la ricezione di esso dovesse coincidere sempre di più con una sua scomposizione in frammenti, in flash lirici in grado di portare alla luce quelle istanze 'antipetrarchesche' messe in moto – a saper leggere tra le righe – dallo stesso Petrarca nei *Fragmenta*.

Entrambi i nostri maggiori autori romantici, attenti alla mimesi testuale, si sono cimentati in prove di scrittura drammatica: espressamente teatrali il Manzoni, implicitamente teatrali Leopardi; penso in particolare alle *Operette morali*. Di quelle esperienze hanno poi nutrito le altre opere, del modo teatrale di trattare la voce del personaggio dialogante, ma soprattutto dei modi di declinare la dimensione spaziotemporale della rappresentazione scenica, col prevedere in alternativa al livello diegetico un livello mimetico in cui lo spazio e il tempo diventano tangibili, presenti, puntuali. L'attenzione che Leopardi riserva alla mimesi dei personaggi, compreso l'io in scena, è ingente. La voce è modulata drammaticamente, tanto che a volte diventa urlo o pianto, fremito, sussurro; il testo è dialogico, le interrogative non sono retoriche ma sempre effettiva-

[19] Spitzer, *Critica stilistica*, p. 67.
[20] Cfr. *infra* i capitoli 4 e 5.

mente rivolte ad un interlocutore[21]. E Leopardi stesso a volte parla della lettura come recitazione:

> Perciocché letta la Eneide (sì come sempre soglio, letta qual cosa è, o mi pare veramente bella), io andava del continuo spasimando, e cercando maniera di far mie, ove si potesse in alcuna guisa, quelle divine bellezze; né mai ebbi pace infinché non ebbi patteggiato con me medesimo, e non mi fui avventato al secondo Libro del sommo poema, il quale più degli altri mi avea tocco, sì che in leggerlo, senza avvedermene, lo recitava, cangiando tuono quando si convenia, e infocandomi e forse talvolta mandando fuori alcuna lagrima[22].

La scrittura teatrale presuppone uno spettatore, e anche un regista: in altre parole, moltiplica i livelli di mediazione del testo. Essa prevede un largo margine di imprevedibilità rispetto alla messa in scena e alla ricezione della stessa, la quale imprevedibilità non viene meno se il testo teatrale è fruito tramite la lettura, poiché essa è inscritta nel testo stesso, nel suo DNA, è compresa nella scelta delle parole, nella musicalità e nella tensione emotiva delle battute. Nella scrittura teatrale il lettore è dentro il testo come spettatore e come potenziale regista, la sua cooperazione è necessaria alla riuscita dello spettacolo, il personaggio prende vita nel momento in cui lo si mette in scena, e da quel momento è pirandellianamente autonomo.

D'altronde è da questa presa di coscienza dell'autonomia del personaggio, oltre che dalle sue ascendenze primoromantiche, che Pirandello parte in direzione della definitiva scelta combattuta e difficile a favore della scrittura teatrale[23], ed è in concomitanza con questa presa di coscienza che prende forma la sua lettura tanto di Leopardi quanto di Manzoni; dei quali riconosce, in contrasto con la critica crociana ed in sintonia

---

[21] Cfr. gli atti del convegno sulla *Dimensione teatrale in Leopardi*, in particolare Blasucci, *Modalità della voce* e D'Intino, *Potere della voce*.

[22] Leopardi, *Traduzione II Eneide*, p. 434a.

[23] Cfr. l'acuta analisi di Claudio Vicentini, *Disagio*. In particolare si veda il cap. 2 (pp. 33-52) in cui si delinea il passaggio dalla narrativa alla forma drammatica come naturale conseguenza della teoria umoristica e del progressivo indebolimento della voce narrante.

invece con quelle che saranno le tendenze critiche della seconda metà del '900, la componente umoristica, lo sdoppiamento dell'io autoriale, e dunque il suo indebolimento, l'apertura dell'opera nei confronti del lettore. Se nell'opera leopardiana – in particolare nelle *Operette morali* – Pirandello rintraccia la disposizione umoristica nella struttura testuale, che risulta volutamente asistematica, sconnessa, digressiva, a volte contraddittoria, l'operazione critica compiuta sui *Promessi sposi* è un po' diversa e particolarmente significativa nell'ottica della futura carriera del drammaturgo: essa consiste nell'isolare il personaggio, nella fattispecie don Abbondio, e nel vederlo come incarnazione autonoma e indipendente della disposizione umoristica dell'autore, come una sorta di umorismo oggettivato, anzi proprio il «sentimento del contrario» che si oggettiva. Il che non accade mai per Leopardi: umoristico è il dialogo di Leopardi dedicato a Copernico, non il personaggio Copernico dell'operetta («Si legga quel dialogo del Leopardi che s'intitola appunto dal canonico polacco», *Um.*, p. 159). Direi perciò che la riflessione su don Abbondio, condotta anche sulla base della critica desanctisiana[24], costituisce, all'interno del saggio su *L'umorismo*, un nucleo di particolare intensità poetica e forza propulsiva, contenente *in nuce* le successive elaborazioni teoriche sulla natura del personaggio, che andranno a confluire nella scrittura degli emblematici *Sei personaggi in cerca d'autore*.

A questo proposito soffermiamoci su quella parte della Prefazione ai *Sei personaggi* dove Pirandello affronta tra le righe

[24] Per rendersi conto del debito di Pirandello nei confronti del De Sanctis, è sufficiente sfogliare quasi a caso le pagine di critica manzoniana di quest'ultimo: «Così l'ideale religioso e morale che è la finalità del romanzo, l'ultimo suo risultato, va a profondarsi nella infinita varietà della esistenza particolare, attingendo in recessi inesplorati del mondo reale novità e originalità di forme e di movenze, di cui non era esempio nella nostra letteratura, ed esce di colà misurato e limitato in modo che vi perde la purità logica e la sua perfezione mentale, internatosi e mescolatosi nel gran mare dell'essere con tutte le imperfezioni e gli accidenti della storia.» (De Sanctis, *Manzoni*, p. 87). Un'ottima ricognizione sul rapporto di Pirandello con la critica desanctisiana è offerta in Casella, *Ragioni Umorismo*, in particolare alle pp. 154-80.

il problema della ricezione del testo, mentre giustifica l'apparizione improvvisa del personaggio di Madama Pace ad un certo punto della commedia:

> È avvenuta perciò una spezzatura, un improvviso mutamento del piano di realtà della scena, perché un personaggio può nascere a quel modo soltanto nella fantasia del poeta, non certo sulle tavole d'un palcoscenico. Senza che nessuno se ne sia accorto, ho cambiato di colpo la scena: la ho riaccolta in quel momento nella mia fantasia pur non togliendola di sotto gli occhi agli spettatori; ho cioè mostrato ad essi, in luogo del palcoscenico, la mia fantasia in atto di creare, sotto specie di quel palcoscenico stesso ... Quel palcoscenico, anche perché accoglie la realtà fantastica dei sei personaggi, non esiste di per se stesso come dato fisso e immutabile, come nulla di questa commedia esiste di posto e di preconcetto: tutto vi si fa, tutto vi si muove, tutto vi è tentativo improvviso. Anche il piano di realtà del luogo in cui si muta e si rimuta questa informe vita che anela alla sua forma, arriva così a spostarsi organicamente. (p. XXX)

Due i concetti degni di nota per il nostro discorso: 1) la rapidità del salto da un piano di realtà ad un altro; il che significa che il passaggio di livello ricettivo avviene all'improvviso, senza gradualità, in un punto esatto della rappresentazione, quando lo spettatore è chiamato ad entrare in essa per far rivivere l'atto creativo autoriale, e per far così materializzare il personaggio sulla scena. 2) Il palcoscenico, come luogo della rappresentazione, è una metafora del caos esistenziale, metafora della forma dell'esistenza inafferrabile e non fissa. Sottrarre il luogo della rappresentazione alla realtà fisica della scena significa confondere (in senso romantico) i piani comunicativi: è come se il palcoscenico offrisse la rappresentazione mimetica del testo stesso più che dell'azione che vi è contenuta. Si tenta l'esperimento più ardito, ovvero fare astrazione dallo spazio materiale a cui la rappresentazione teatrale è per forza di cose legata; cosicché è il teatro ad andare verso la testualità interiorizzata dallo spettatore/lettore, e non viceversa, ed è lo spettatore che crea la realtà dello spazio rappresentato in collaborazione con l'autore, modellando (come una pasta molle) il *medium* scenografico (compresi gli attori che recitano la loro

parte). La cifra ricettiva del testo rappresentato diventa allora il salto, ovvero la discontinuità del pensiero, la capacità di astrarre dalla logica ordinaria della narrazione e al tempo stesso di accettare la violenza del ritorno improvviso alla realtà, magari attraverso la risata liberatoria. Si tratta di quella dinamica esposta nella parte finale del saggio su *L'umorismo*:

> In certi momenti di silenzio interiore, in cui l'anima nostra si spoglia di tutte le finzioni abituali, e gli occhi nostri diventano più acuti e penetranti, noi vediamo noi stessi nella vita, e in se stessa la vita, quasi in una nudità arida, inquietante; ci sentiamo assaltare da una strana impressione, come se in un baleno ci si chiarisse una realtà diversa da quella che normalmente percepiamo, una realtà vivente oltre la vista umana, fuori delle forme dell'umana ragione ... È stato un attimo; ma dura a lungo in noi l'impressione di esso, come di vertigine, con la quale contrasta la stabilità, pur così vana, delle cose: ambiziose o misere apparenze. (*Um.*, pp. 152-53)

Questo processo mentale presuppone da un lato un annullamento dei sensi comuni nella sospensione spaziotemporale; dall'altro un loro potenziamento in seguito al violento ritorno alla realtà, in quanto essi trasmettono le caratteristiche dell'oggetto caricate della sensazione ormai acquisita della loro vanità. C'è un passo leopardiano, tratto dai *Ricordi d'infanzia e d'adolescenza*, che rende bene l'idea dell'improvviso ritorno alla realtà dopo un'immersione nell'oltretempo e nell'oltrespazio dell'immaginazione:

> Mie consideraz. sulla pluralità dei mondi e il niente di noi e di questa terra e sulla grandezza e la forza della natura che noi misuriamo coi torrenti ec. che sono un nulla in questo globo ch'è un nulla nel mondo e risvegliato da una voce chiamantemi a cena onde allora mi parve un niente la vita nostra e il tempo e i nomi celebri e tutta la storia ec. (p. 1102a)

L'oggetto reale a cui l'io si rapporta è raddoppiato nell'oggetto + il soggetto sdoppiato che ha sperimentato il vuoto e che in seguito viene rievocato, mimeticamente, nella scrittura. Quest'ultima sta dunque al posto di un vuoto: essa riempie il

nulla a cui conduce la riflessione, e lo riempie per mezzo di possibilità immaginative.

Proviamo a leggere in questi termini gli scritti tanto di Leopardi quanto di Manzoni: ci si apriranno scenari inesplorati (o esplorati solo in parte), e soprattutto ci suonerà diversa la voce narrante, sulla quale non sovrapporremo più con forza quella dell'autore, in quanto facente parte essa stessa del *medium*, e sottoposta perciò alle stesse regole. Entrambi gli autori mettono in scena personaggi mediati da una scrittura che trasmette la complessità del testo, la sua articolazione su più livelli metaforici. Parlare di narratore onnisciente non ha molto senso, in un testo che programmaticamente si vuole strutturato nella direzione di un'apertura tensiva nei confronti del lettore, che è chiamato a coprire gli spazi lasciati volontariamente vuoti dall'autore: poiché il fatto è che si tratta di spazi fondanti, di punti di sutura della trama, modificando i quali cambia il senso dell'opera.

La mimesi realistica del romanzo manzoniano si modula in gesti teatralmente visualizzabili, in descrizioni realistiche e tridimensionali. Ma ciò che accomuna l'operato letterario manzoniano a quello leopardiano (e, in senso lato, a quello romantico) è la crisi comunicativa che trapela dai dialoghi, dalla costruzione stessa della trama, tanto che questa è filata tutta intorno a detta crisi, e ai modi (illusori) che trovano i personaggi per aggirarla. Il romanzo si apre con un atto intimidatorio, una minaccia, dunque con un atto comunicativo a senso unico, che non consente replica, e prosegue sulla base di faccia a faccia tra i personaggi che non raggiungono quasi mai la soluzione o l'accordo.

Per capire i livelli aggiunti del romanzo (come del resto dei canti leopardiani) bisogna immergersi nel testo penetrando nel mondo interiore del personaggio che ha preso forma nella scena rappresentata, svincolata e libera dall'onniscienza del narratore; e bisogna altresì munirsi di una sorta di supervista per individuare quegli scogli linguistici, stilistici, intertestuali che svelano un altro testo dietro il testo, ovvero la mimesi dietro la diegesi. È il caso, ad esempio, del nome Bettina che

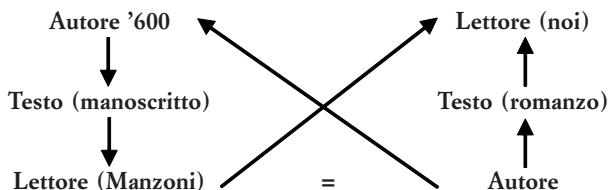
rimanda al sostrato goldoniano (dunque teatrale) in un punto strategico della prima parte del romanzo[25]. Il personaggio è sulla via dell'autonomia: il testo è in grado di comunicare soltanto se il personaggio viene lasciato libero, anche se non è lui a chiederlo esplicitamente (come sarà invece in Pirandello). Come aveva ben ribadito Ezio Raimondi «in Italia la romanzizzazione della letteratura muove anzitutto da una drammatizzazione dell'io lirico, che interiorizza l'abissalità notturna del sublime nella voce mimica e recitante del corpo. Anche per questo, prima di votarsi alla prosa del romanzo, Manzoni inserisce nelle tragedie il coro, per realizzare lo sdoppiamento di azione e osservazione, immediatezza e distanza, di cui si era fatto auspice anche August Wilhelm Schlegel[26]». I commenti di Manzoni, sparsi qua e là nel romanzo, suonano come degli *a parte*, che creano un effetto di teatro nel teatro nel panorama narrativo: il commentatore è esterno alla scena recitata, ma interno al teatro della lettura. Il manoscritto rappresenta un dramma, e Manzoni ne è lo spettatore, o meglio uno degli spettatori, privilegiato senza dubbio ma uno dei tanti, in quanto assume su di sé la funzione non di tutti i lettori, ma di un lettore possibile tra gli altri possibili. Cosa rappresenta se non questo l'espediente narrativo del manoscritto ritrovato? Certamente le motivazioni pedagogiche, linguistiche e storiche sono presenti e forti. Ma, da un punto di vista strutturale, cosa significa delegare ad un altro la responsabilità dei fatti raccontati? Significa che l'autore di primo grado si è assunto il ruolo di lettore di una storia (di cui non è autore), e che dunque il suo punto di vista è sovrapponibile e sostituibile con quello di un qualunque altro lettore.

Leggere un testo, farlo proprio e divulgarlo, significa trasferirlo ad un pubblico indefinito, e ideale, senza trasfigurarlo e travisarne il senso e lo stile, ma con la consapevolezza che si tratta di un'attività mediatica. La traduzione, nella finzione di Manzoni, assume le medesime caratteristiche che ha per Leo-

[25] Cfr. *infra* il capitolo 1.

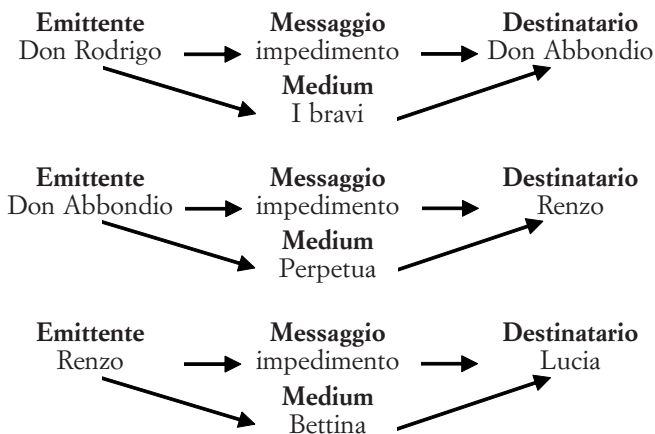
[26] Raimondi, *Romanticismo*, p. 92.

pardi: tradurre vuol dire prima di tutto mostrare la passione della lettura e la relazione profonda col testo come condizione per il passaggio alla propria lingua. Manzoni riserva per sé il compito di adattare linguisticamente la narrazione ad un pubblico moderno, facendosi carico di tramandare una storia del '600. Metaforicamente, *tramandare* la storia del manoscritto significa fare in modo che essa viva e si arricchisca di testimonianze valide per far luce sui comportamenti umani: e le testimonianze sono quelle dei lettori che fruiscono della vicenda narrata, disfacendone e ricostruendone di continuo la trama, come una tela di Penelope. La nuova retorica manzoniana punta tutto sulla struttura aperta del testo, e sulla cripticità del messaggio.

Potremmo così configurare lo schema comunicativo del romanzo:

Il Manzoni, lettore e traduttore del manoscritto, incrocia il proprio ruolo con quello che appartiene ai futuri lettori di ogni tempo, così come l'autore del romanzo moderno incrocia il proprio ruolo con quello dell'autore del manoscritto seicentesco, che è portatore di una storia interessante ed emblematica ma che necessita di attualizzazione stilistica per poter esprimere il suo potenziale di universalità:

Nell'atto però di chiudere lo scartafaccio, per riporlo, mi sapeva male che una storia così bella dovesse rimanersi tuttavia sconosciuta; perché, in quanto storia, può essere che al lettore ne paia altrimenti, ma a me era parsa bella, come dico; molto bella. – Perché non si potrebbe, pensai, prender la serie de' fatti da questo manoscritto, e rifarne la dicitura? – Non essendosi presentata alcuna obiezion ragionevole, il partito fu subito abbracciato. (*PS*$_{40}$, *Intr.* 11)

Il peso (narratologico) del narratore onnisciente si affievolisce a vantaggio dell'ingresso del lettore nel testo[27]. Il problema è di carattere comunicativo e retorico: cambia, cioè, la posizione di chi riceve il messaggio, e la natura del messaggio stesso. I primi capitoli di fatto mettono in scena proprio la concezione della comunicazione letteraria del Manzoni, e mimano metaforicamente il processo di trasmissione del messaggio che è alla base della tessitura narrativa del romanzo. Il non detto è tanto, la segretezza è una delle caratteristiche richieste per la trasmissione del messaggio centrale intorno a cui si costruisce la storia: il matrimonio tra Renzo e Lucia non si deve celebrare. Le parole sono allusive, a volte inutili, a cominciare dalla prima fase comunicativa, quella del messaggio (segreto) affidato dai bravi a don Abbondio. Nei primi due capitoli si gettano le basi per la costruzione della trama, secondo uno schema comunicativo di coinvolgimento progressivo dei personaggi principali che si può schematizzare come segue:

SCHEMA DI TRASMISSIONE DEL MESSAGGIO SEGRETO

[27] Cfr. in proposito le annotazioni critiche di Becherucci, *Gertrude*, pp. 11-30. La studiosa mette accuratamente in luce, in rapporto all'episodio di Gertrude, come il passaggio dal *Fermo e Lucia* ai *Promessi sposi* segni la progressiva riduzio-

Il messaggio segreto passa di bocca in bocca, sempre in modalità mediata e mai diretta: i bravi, Perpetua, Bettina, sono altrettanti mediatori comunicativi, più o meno forti a livello di caratterizzazione narrativa ma ugualmente necessari al passaggio del testo dall'emittente al destinatario. La ricezione, poi, è sempre parziale, o estorta (nel caso di Perpetua e di Renzo) o sottovoce, tanto che viene iterata l'espressione "all'orecchio" a proposito dei bravi e poi di Bettina incaricata da Renzo di chiamare Lucia. Più del messaggio in sé, ogni volta risulta comunicante a livello emotivo il nome di don Rodrigo, che come un virus dilaga contagiando i personaggi: questi, una volta entrati nella cerchia dei contagiati, accendono la macchina narrativa. Siamo alla fine del secondo capitolo, quando Renzo si reca da Lucia per informarla: per il tramite della bimba Bettina – la cui funzione mimetica sarà approfondita nel prossimo capitolo – la ragazza entra in scena attivamente: il dialogo con Renzo (il quale rimugina: «non m'avete mai detto niente») è costellato di non detti, di pause, di singhiozzi, di sussurri. Come i precedenti faccia a faccia, è insoddisfacente dal punto di vista comunicativo, è stentato, forzato, difficoltoso. Ed è da qui che parte l'intreccio: il messaggio segreto ha raggiunto i protagonisti, la trama si infittisce in chiusura del capitolo sotto il dominio semantico e metaforico della tessitura: «le donne sfilarono, e si sparsero a raccontar l'accaduto»: e non è certo casuale la scelta del verbo "sfilarono".

---

ne ad un'unica voce delle precedentemente distinte voci del narratore-traduttore e dell'autore anonimo, a tutto vantaggio di quest'ultimo a cui viene attribuita sempre maggiore responsabilità narrativa.

1

I *Promessi sposi* e la mimesi teatrale: influenze goldoniane

Per la realizzazione dell'unico, a detta di Domenico De Robertis, «vero libro cristiano della nostra letteratura[1]» (insieme – neanche a dirlo – alla *Divina Commedia*[2]), Manzoni ebbe presente, senza dubbio, la scrittura drammatica di Goldoni. Ma forse a causa di un diffuso atteggiamento critico che predilige il modello nobile, linguisticamente e letterariamente all'altezza dell'opera che con esso si relaziona, l'esegesi manzoniana si è mantenuta piuttosto impermeabile al dato intertestuale che qui propongo, accordando la precedenza al teatro tragico, anche shakespeariano, al più blasonato Molière, e di recente a Beaumarchais e al melodramma mozartiano[3]. Il rapporto con la commedia goldoniana mi sembra invece fondamentale per l'individuazione, oltre che di ulteriori fonti dei *Promessi sposi*, delle *filières* più vitali e fruttuose nella prosa italiana sette-ottocentesca; le quali, come spesso accade, sono difficili da rintracciare, mascherate sotto altre qualificazioni di forma e di genere.

---

[1] *Personaggio*, p. 76.

[2] Ma opportunamente Asor Rosa, *Genus*, p. 15, puntualizza la distanza storica, e dunque anche di incidenza nel canone letterario, che separa il "cattolicesimo" manzoniano dal "cristianesimo" di Dante.

[3] Cfr. Stoppelli, *Manzoni e don Giovanni*; Ossola, *Manzoni e Mozart*; Iengo, *Don Rodrigo* e Id., *Manzoni commediografo*. D'altro canto, anche per il *Don Giovanni* di Da Ponte-Mozart sarebbe opportuno tener presente il contributo goldoniano al mito di don Giovanni. Si veda in proposito Marucci, *Don Giovanni*, p. 237.

Per nostra fortuna la letteratura non è un sistema a compartimenti stagni, e gli scrittori, quelli veri, traggono energia creativa dai più disparati modelli artistici, intuendo in essi, oltre ai significati di superficie, un senso nascosto che può o meno venire alla luce, perché giocato su un terreno difficile, franoso al vaglio dell'interpretazione ma (o, forse, in quanto) fondante della genesi testuale: complice di ciò il silenzio che spesso l'autore riserva alla fonte ispiratrice[4]. Quest'ultima può essere molto diluita nel corso della scrittura; proprio perché non può considerarsi una fonte in senso stretto, sul piano linguistico, stilistico, o macro-strutturale, attestabile dai tradizionali strumenti filologici, ma piuttosto il motore della primitiva "tessitura" mentale del lavoro, la scintilla che ha agito ad un livello dialogico e analogico anteriore alla definitiva organizzazione della materia, un nucleo costituente profondo che risulta poi, beninteso, operante anche alla superficie della scrittura, in forme labili proprio in quanto essenziali. Si tratta – è importante chiarirlo – di una relazione intertestuale fitta e trasfigurata, di un «rapporto generatore di iniziative», diciamo con Maria Corti[5], che non può coincidere con un discorso meccanicamente fontistico, anche se qua e là dei prestiti espressivi e tematici sono rilevabili.

Un esemplare rapporto di questo tipo è quello che lega Pirandello a Leopardi; laddove il drammaturgo siciliano assorbe dagli scritti del poeta di Recanati strutture compositive e semantiche pressoché ignorate dai suoi contemporanei. Egli, così facendo, si installa su una direttrice letteraria ben diversa

---

[4] Manzoni interviene poco sulle commedie di Goldoni, rilevandone comunque l'originalità dei caratteri dipinti e degli intrecci: «Non c'è chi non riconosca nelle commedie del nostro Goldoni una pittura la più varia e fedele di costumi, un'abbondanza di caratteri originali e ben mantenuti, non solo ne' personaggi principali ma anche ne' secondari, una fecondità d'invenzioni, un ingegnoso artifizio d'intrecci, e tant'altri requisiti primari di quel genere di componimenti», per poi riconoscerne anche il vaore espressivo soprattutto nelle commedie in veneziano: «Quel Goldoni medesimo, con le sue altre commedie scritte in puro e bel veneziano, mostrò come, al pari dell'altre facoltà, possedesse quella del ben dire» (*Appendice Relazione 1871*, p. 762).

[5] Corti, *Enciclopedia*, p. 23.

da quella in cui verrebbe spontaneo collocarlo se si seguisse soltanto un discorso legato ai generi letterari, ed indica i suoi precedenti canonici in un'area d'elezione non solo teatrale ma anche lirica. I testi leopardiani, a loro volta, si illuminano di nuovi sensi "pirandelliani", poiché l'autore del saggio sull'*Umorismo* giunge ad una vera e propria concretizzazione di linee strutturali profonde che fino ad allora erano state assunte dai lettori di Leopardi in modi provvisori e distorti[6].

Era parimenti fatale che Manzoni saltasse i più macroscopici caratteri della riforma teatrale dell'instancabile sperimentatore veneziano, per portarne a leggibilità le spinte più innovative in fatto di organizzazione testuale "scritta", e l'originalissimo vigore della componente diegetica mirabilmente fusa con quella mimetica: il risultato è l'adozione della commedia di Goldoni come suo precedente canonico, pur nella marcata differenza di linguaggi e di contesti culturali.

L'autore del *Fermo e Lucia* (prima che dei *Promessi sposi*) è interessato alle caratteristiche mimetico-diegetiche di quelle commedie, pervase dall'urgenza realistica di mostrare fatti e personaggi per indagare difetti e virtù della società contemporanea (e non solo per divertire gli spettatori a teatro); intrise di quella che potremmo definire una sorta di "pressione narrativa" che agisce nell'invenzione dei caratteri, dei nodi drammatici, e soprattutto nelle scelte di sintassi rappresentativa (ovvero in tutto ciò che riguarda i tempi e gli spazi della rappresentazione tradotti nel testo scritto). Lungi dal costituire una magica apparizione nel territorio semideserto del romanzo italiano[7], il

---

[6] Cfr. il mio *Specchio d'acqua diaccia*, in cui si tenta una lettura "umoristica" dei testi leopardiani alla luce proprio della matrice leopardiana della teoria di Pirandello.

[7] Il rapporto di Goldoni col romanzo settecentesco internazionale (di cui fece anche trasposizioni teatrali), rapporto diligentemente studiato in Crivelli, *Seduzioni*, ha poco a che vedere con la complessa componente strutturale messa a frutto nei *Promessi sposi*, perché mi pare che riguardi un genere romanzesco nei confronti del quale il Manzoni fu, se non indifferente, non certo grande estimatore. È questo uno dei casi in cui, nell'accostarsi all'analisi intertestuale, occorre evitare di abbarbicarsi alle definizioni di genere: parlare di "romanzo", di ciò che Goldoni intendeva per "romanzo" e delle sue trasposizioni teatrali dei romanzi allora più in voga, non vuol dire automaticamente individuare le proprietà strut-

Fermo e Lucia ha così dietro di sé la poderosa commedia goldoniana, che non è arbitrario definire il vero ed unico grande "romanzo" realistico italiano a cui Manzoni poteva attingere idee, forme dialogiche, perfino strutture narrative (nel senso di un uso estremamente razionale dello spazio e del tempo scenici studiati e resi in termini di convincente realismo). Tutto ciò, sia ben chiaro, non riguarda la macro-struttura del testo, bensì la micro-struttura, o meglio le micro-strutture, incastrate, per così dire, nel generale progetto compositivo. In altre parole, dobbiamo immaginare due livelli di analisi intertestuale, corrispondenti alle caratteristiche specifiche che il Manzoni individua rispettivamente per il teatro tragico e per il romanzo, e che pretende fuse nel romanzo storico: il livello del vero, del *continuum storico*[8], cioè l'architettura esterna del romanzo, quella più connotata ideologicamente; e il livello del verosimile, cioè l'intreccio, operato con personaggi di fantasia. È soltanto per questo secondo piano strutturale che può considerarsi fondamentale la lezione goldoniana, sussunta nel sistema narrativo di primo piano ma rispondente a regole spazio-temporali autonome.

È pertanto un grave errore di valutazione critica identificare l'attenuazione delle forme drammatiche tragiche con la rinuncia al genere drammatico *tout court*. Se la stanchezza di Manzoni nei confronti della tragedia è indubitabile, e peraltro teorizzata dallo stesso autore, ciò non impedisce – ma anzi rende più credibile – il fatto che l'altro genere teatrale, vale a dire la commedia popolare di Goldoni, possa averlo conquistato al punto da fargli concepire una altrettanto imponente commedia popolare (genialmente fusa, e confusa, con il genere del romanzo storico[9]) in forma narrativa: e ciò, come in ogni

turali che, nella sua opera, furono narratologicamente più feconde per la tradizione del romanzo italiano. Sulle proprietà narrative del teatro di Goldoni cfr. anche Manciotti, *Tentazione del romanzo*.

[8] Cfr. Segre, *Continuum*.

[9] Si veda quanto sostenuto nel discorso *Del romanzo storico*, scritto tra il 1828 e il 1831 ma pubblicato solo nel 1850: Manzoni vi difende la verità storica contro l'invenzione poetica nelle forme letterarie miste (oltre al romanzo, la tragedia) come quelle da lui praticate.

dialogo intertestuale che si rispetti, portando a compimento una tendenza leggibile in forma latente nell'opera del drammaturgo veneziano.

Goldoni, come tutti i grandi innovatori, per la sua epoca e in ambito teatrale aveva raggiunto un culmine, una soglia di densità significante, oltre la quale si poteva solo tornare indietro (come infatti avvenne) negando per lungo tempo quell'esperienza per poi tornare ad essa più tardi come ad un modello classico: era perciò possibile, per l'aspirante romanziere, fiutare l'odore di classicità sotto la muffa che coprì i capolavori goldoniani nel corso dell'Ottocento, ricondurre quell'esperienza "liminare" nell'ambito narrativo, e quindi servirsene per ravvivare dalle fondamenta, per ri-fondare il romanzo storico, "alleggerendolo" col mostrare le vicende emblematiche di povera gente, e caricandolo allo stesso tempo di umanità col trasportarvi la commedia quotidiana del teatro-mondo di cui siamo tutti spettatori. Quel teatro-mondo che Goldoni scelse come oggetto delle proprie rappresentazioni, nella sua immensa varietà di personaggi, di motivi comici ma anche di spunti riflessivi sui difetti e sui pregi delle diverse classi sociali, della nobiltà come della borghesia e (sappiamo con quali esiti felici) del popolo; ebbene, quel teatro-mondo, dipinto con tanta fedeltà realistica e amore del paradosso, non poteva lasciare indifferente un lettore come Alessandro Manzoni, alla ricerca di modi e di forme per rendere godibile la sua storia popolare da opporre alle aristocratiche invenzioni pseudosentimentali dei numerosi romanzieri europei settecenteschi (soprattutto inglesi e francesi).

Ed è proprio il confronto con il genere romanzesco allora in voga a fornire indicazioni utili riguardanti l'attitudine narrativa del Goldoni. Quest'ultimo, in effetti, come il suo più diretto avversario Pietro Chiari, si cimentò nella resa teatrale di alcuni tra i più famosi romanzi suoi contemporanei, tipo la *Pamela* di Richardson: caso significativo questo, perché il drammaturgo riduce tutte quelle caratteristiche di eccessiva espansione spazio-temporale, di complessa articolazione dell'intreccio, tipiche di quel genere. E così facendo, rende realistico lo sviluppo dei nodi drammatici e quindi dei sentimenti dei personaggi, nell'a-

co di poche ore e in scena stabile, a ridimensionare l'elaboratissima macchina narrativa inglese. Di questa Goldoni mostra di apprezzare poco proprio la componente "romanzesca", decidendo di coltivare un differente senso narrativo, discreto e legato alla quotidianità, sicuramente molto più "manzoniano", non solo per il contenuto dei dialoghi e dei monologhi[10], ma anche per le tecniche organizzative dell'azione. Metodologicamente fuorviante è pertanto, nell'ottica della *traditio* letteraria, limitarsi ai rapporti, pur consistenti, di Goldoni con il genere romanzo, che ci porta fuori strada rispetto all'effettiva originalità e spinta "narrativa" che strutturalmente connota i suoi testi in tensione verso la grande prova manzoniana.

Sia Goldoni che Manzoni fanno riferimento in più occasioni al "romanzesco" rivelando chiaramente la loro prevenzione nei confronti della «moltitudine di accidenti inaspettati e strani, e talor sorprendenti» e spesso inverosimili proprio per la loro eccessiva spettacolarità. Si veda ad esempio la prefazione all'*Incognita*, scritta da Goldoni nell'inverno 1750-1751:

L'AUTORE A CHI LEGGE. Questa commedia che ora pubblico colle stampe, diversa è forse da tutte le altre mie. Ella è *romanzesca*, fatta per me non per inclinazione ch'io avessi ad un tal genere di teatrale componimento, che anzi ne son nemico, ma per un mero capriccio, in una certa occasione che a farlo mi ha stimolato ... Questa dunque ... è una *Commedia romanzesca, perché nel giro di poche ore una moltitudine di accidenti comprende inaspettati e strani, e talor sorprendenti; tuttavolta però studiato ho di condurli in maniera tale, che non abbiano a dirsi impossibili o inverisimili*, ma solo da una straordinaria combinazione diretti. (pp. 795-96)

[10] Tanto che, da un punto di vista tematico, si è potuto parlare di un "tono manzoniano" per ciò che concerne il contenuto dei monologhi di Pamela, tipo: «Eh che vado io rintracciando i motivi delle mie sventure? Questi sono palesi soltanto a chi regola il destin de' mortali; a noi non lice penetrare i superni arcani; sì, son sicurissima, che il nume eterno affliggendomi in cotal modo, o mi punisce per le mie colpe, o mi offre una fortunata occasione per meritare una ricompensa maggiore» (*Pamela maritata*, II 13, p. 459; cfr. Crotti, *Seduzioni*, pp. 143-68). Ma non sarà allora più utile, oltre che filologicamente più corretto, parlare di influsso goldoniano in certi interventi di Lucia che ricordano gli accenti accorati e religiosi di Pamela?

Se è vero che osservazioni come queste attestano un interesse indubitabile nei confronti del genere romanzo, è anche vero però che questo interesse è attenuato dalla diffidenza verso l'inverosimiglianza degli intrecci avventurosi e troppo complessi, e che la trasposizione teatrale di alcuni romanzi famosi coincide con una moda del tempo alla quale era difficile sottrarsi per uno scrittore teatrale di successo, in continua competizione con colleghi meno dotati di talento drammaturgico ma spesso più arditi nelle sperimentazioni e attenti alle pratiche rappresentative in voga nel resto d'Europa.

Dal canto suo, Manzoni respinge le stesse deformazioni romanzesche del reale a cui allude Goldoni, pur apprezzando ed utilizzando spunti, come il suo predecessore, di alcuni dei romanzi settecenteschi europei[11]; ed è singolare che, rilevando opportunamente tale atteggiamento, un critico attento come Giovanni Macchia si limiti ad evidenziare nei *Promessi sposi* l'abbandono del criterio "eroico" tragico e l'adozione di un realismo dimesso e bonario, «adatto al popolo a cui è diretto[12]», senza individuare il *fil rouge* che conduce la commedia goldoniana verso il romanzo proprio in virtù del rifiuto del carattere romanzesco a vantaggio della rappresentazione realistica. Nella *Lettre à M. Chauvet* Manzoni aveva espresso tutte

[11] Nel suo *Commento* a PS_{27} Nigro fornisce diversi riferimenti intertestuali a romanzi settecenteschi, tipo la *Pamela* di Richardson e il *Tom Jones* di Fielding (l'individuazione della *Pamela* di Richardson – nella traduzione dell'Abbé Prevost – come antecedente tematico della manzoniana «virtù premiata» già in Nigro, *Popolo*, p. 238).

[12] Così Macchia, *Via del romanzo*: «L'esperienza della tragedia servì a rovesciare le basi della costruzione dell'opera futura. Non esistono eroi nel romanzo di Manzoni. Non vi sono più né i Carmagnola né gli Adelchi. I personaggi vivono in quanto rappresentanti della società cui appartengono. Ad essi va tutto l'interesse del romanziere. Non più gonfiezze oratorie, degne degli eroi tragici, né vezzi letterari o profluvi di immagini, ma un tono dimesso, a volte di una bonaria ironia, adatto a quel popolo cui è diretto: cose, passioni, idee, sentimenti, e fatti creati non per adattarvi sentimenti, ma il perfetto contrario: perché, a furia d'inventare storie, situazioni nuove, pericoli inattesi, singolari opposizioni di passioni e d'interessi, la maggior parte dei romanzieri, avvertì lo stesso Manzoni, era caduta nel "romanzesco" e aveva finito per creare una natura umana che non somigliasse affatto a quella che avevano sotto gli occhi» (pp. 54-55).

le sue riserve sul "romanzesco" come sinonimo di invenzione fantastica e convenzionale:

> L'épithète de romanesque a été consacrée pour désigner généralement, à propos de sentiments et de moeurs, ce genre particulier de fausseté, ce ton factice, ces traits de convention qui distingue les personnages de roman. (p. 351)

Concordando in ciò con il parere goldoniano. A rimetterci non sono tanto i «diritti della fantasia», come pensa Segre[13], quanto piuttosto, mi pare, quelli dell'artificio fine a se stesso, a vantaggio dell'invenzione fantastica esposta al vaglio della credibilità storica; per disegnare dunque una storia di secondo grado, rispetto alla Storia di primo grado che fa da sfondo all'azione. La storia della gente comune, per forza inventata ma su basi rigorosamente realistiche, fluisce secondo un tempo (anche narrativo) insieme parallelo ed alternativo al «tempo della Storia» (secondo la felice formula di Philippe Ariès), e si concretizza in episodi e in caratteri umani che recuperano la lezione comica goldoniana in alternativa a quella tragica, testimone di verità documentate.

Se la metafora teatrale "tragica" permea di sé l'Introduzione ai *Promessi sposi* (soprattutto nella parte riservata all'autore seicentesco), essa è utilizzata proprio per giustificare il trasferimento della dignità dei fatti raccontati a «genti meccaniche, e di piccol affare»:

> solo che hauendo auuto notitia di fatti memorabili, se ben capitorno a gente maccaniche, e di piccol affare, mi accingo di lasciarne memoria a Posteri, con far di tutto schietta e genuinamente il Racconto, ouuero sia Relatione. Nella quale si vedrà in angusto Teatro luttuose Traggedie d'horrori, e Scene di malvaggità grandiosa, con intermezi d'Imprese virtuose e buontà angeliche, opposte alle operationi diaboliche. (*PS*$_{40}$, *Intr*. 3-4)

La creazione/riproduzione di una natura umana veritiera fu una delle principali finalità artistiche di Goldoni, il quale

[13] Segre, *Continuum*, p. 150.

si preoccupò, attraverso un attento dosaggio di azione e di analisi psicologico-sentimentale, di comporre quadri rappresentativi di eccezionale impatto scenico e di prepotente forza narrativa. Il tutto in modo profondamente consapevole: pensiamo ad affermazioni come quelle contenute nella prefazione alle *Baruffe chiozzotte*, che indicano un percorso riflessivo del drammaturgo che si interroga sul realismo e sulla "popolarità" dei suoi testi:

> Io aveva levato al popolo minuto la frequenza dell'Arlecchino; sentivano parlare della riforma delle commedie, voleano gustarle; ma tutti i caratteri non erano adatti alla loro intelligenza: ed era ben giusto, che per piacere a quest'ordine di persone, che pagano come i Nobili e come i Ricchi, facessi delle Commedie, nelle quali riconoscessero i loro costumi e i loro difetti, e, mi sia permesso di dirlo, le loro virtù. Ma quest'ultima giustificazione è affatto inutile, poiché a tali Commedie le persone le più nobili, le più gravi e le più delicate si sono divertite egualmente, per la ragione allegata di sopra in francese, che: tutto quello che è vero, ha il diritto di piacere, e tutto quello ch'è piacevole, ha il diritto di far ridere.

Una natura umana non deformata dall'eccessiva tipizzazione, dal gusto della caricatura che assolutizza un carattere, e dipinta invece nella sua molteplice varietà, nella sua unione inscindibile di forza e di debolezza: le maschere diventano inesorabilmente caratteri specifici compiendo una "carriera"[14] in direzione della persona, con le sue contraddizioni e le sue ambiguità. Un'officina, come quella goldoniana, in cui lo sguardo sull'umanità diventa di anno in anno sempre più attento ed esperto, offre per forza di cose a Manzoni numerosissimi esempi da studiare e su cui riflettere. E non troppo giustificato mi pare lo iato che Salvatore Nigro intravede tra la "popolarità" goldoniana, indipendente e libera, e quella manzoniana, tutta sottoposta al disegno divino[15]. Se è vero che la prima risponde a criteri di maggiore leggerezza rappresentativa anche in ordine al ge-

[14] Cfr. il fortunato titolo del bel saggio di Arnaldo Momo.
[15] Nigro, *Popolo*, p. 225.

nere comico a cui appartiene, è vero anche che molte scene e molti personaggi dei *Promessi sposi* travalicano, nella loro individualità umoristica, nello specifico della loro significazione micro-strutturale, il senso generale entro cui sono compresi ma non esauriti.

In ordine alle modalità di rappresentazione, mi pare importante soffermarsi sulla inafferrabilità e sulla doppiezza di certi caratteri, soprattutto di quelli negativi, che negativi del tutto non sono mai: si pensi alla figura tragicomica di don Abbondio, sulla quale opportunamente Luigi Pirandello – in cinque o sei pagine di fervente passione manzoniana – esemplificava la sua idea di "umorismo" come visione del mondo complessa e pluriprospettica:

> Dove sta il sentimento del poeta? Nel disprezzo o nel compatimento per don Abbondio? Il Manzoni ha un ideale astratto, nobilissimo della missione del sacerdote su la terra, e incarna questo ideale in Federigo Borromeo. Ma ecco la riflessione, frutto della disposizione umoristica, suggerire al poeta che questo ideale astratto soltanto per una rarissima eccezione può incarnarsi e che le debolezze umane sono pur tante. Se il Manzoni avesse ascoltato solamente la voce di quell'ideale astratto, avrebbe rappresentato don Abbondio in modo che tutti avrebbero dovuto provar per lui odio e disprezzo, ma egli ascolta entro di sé anche la voce delle debolezze umane. (*Um.*, pp. 139-40)

Qui Pirandello – come si mostrerà nel capitolo successivo – non fornisce semplicemente un esempio tra i tanti possibili, ma, con la lucidità critica che lo contraddistinse anche nell'approccio all'opera leopardiana (su cui si soffermò maggiormente anche per affinità ideologica), indica una strada di lettura che contrasta con quella generalmente seguita dalla critica e che ha purtroppo condizionato la ricezione, anche scolastica, dei *Promessi sposi*: lo studio delle tecniche di rappresentazione dei personaggi è illuminato dallo sdoppiamento delle prospettive, delle quali una può anche essere quella rigorosa ed implacabile della fede cattolica, ma l'altra, che sempre l'accompagna, è la visione *super partes* dell'umorista/psicologo abituato a sorridere delle vicende del mondo, e che sa riconoscere la fragilità umana dietro la viltà, la paura dietro l'insolenza e la spavalderia,

e situazioni psicologiche compromesse dietro scelte immorali ed estreme. Si tratta di un secondo livello racchiuso nella dorata cornice del disegno compositivo, ma al tempo stesso di lampante spessore e di più vivo colore, che deriva le coordinate tragicomiche e gli umanissimi tempi di svolgimento anche dalle composizioni goldoniane.

Perfino la provvidenza, considerata da questa seconda prospettiva di lettura, perde il suo ruolo di artefice della storia, rivelandosi un pre-testo rispetto al testo che vive di forme e di ritmi propri. Il "filo" che essa pone in mano a Fra Cristoforo per risolvere i problemi dei due giovani («sappiate tutti ch'io *ho già in mano un filo*, per aiutarvi» *PS*$_{40}$, VII 8) è un filo con cui, dal punto di vista narratologico, il frate si autoindividua come "tessitore" della trama; mentre la provvidenza è portatrice del contenuto ideologico del romanzo, che si colloca esclusivamente a livello tematico del *continuum* storico. Spesso invocato dai personaggi e/o dal narratore nel corso del racconto, l'intervento della provvidenza non è di per sé determinante nella gestione delle storie, se non appunto in fase di raccordo del senso generale che guida l'agire dei protagonisti. I quali sono invece dominati da propositi e da sentimenti spesso contradditori ed ambigui, indagati e rappresentati da Manzoni con l'implacabile gusto dell'osservatore a lungo esercitato nell'analisi dei caratteri umani. E, beninteso, anche letterariamente esercitato: la nutritissima schiera di personaggi goldoniani offriva una casistica ghiotta e varia (pure dal punto di vista delle classi sociali) da studiare nei contenuti ma soprattutto nella tecnica di realizzazione artistica (movimenti sulla scena, modi dialogici, mimica disegnata nelle didascalie) che ne aveva fatto figure indimenticabili e reali, al tempo stesso rappresentative di un'epoca ed universali nei caratteri.

Svariati Pantaloni riecheggiano nel ritratto di don Abbondio; con le loro meschinità espresse attraverso sapienti dosaggi dialogici e monologici, con le piccole trame che nascondono paure inconfessate. Logico allora che il sacerdote timoroso e poco incline all'azione riceva, nel secolo successivo, l'attenzione particolare proprio di un drammaturgo (Pirandello, per l'appunto), che nella forma teatrale – cioè nel dialogo in diret-

ta – trova l'espressione più consona per la rappresentazione del reale verbalizzato (ovvero dell'interazione del personaggio con il reale), senza troppi filtri imposti dall'esterno che vanno peraltro ad aggiungersi a quelli già consistenti ed onerosi che il personaggio si porta dietro.

Proviamo a definire meglio la struttura drammatica goldoniana che influenzò Manzoni nell'accoglimento delle tecniche teatrali comiche a scapito di quelle tragiche.

Per adempiere al compito di pittore fedele del mondo che lo interessa, Goldoni rivoluziona addirittura le modalità rappresentative, servendosi di una impalcatura spazio-temporale affatto nuova, che influenza la disposizione delle componenti strutturanti del testo drammatico.

In linea di principio, direi che un primo grande scarto rispetto ai contemporanei riguarda la dimensione fondante della rappresentazione teatrale, lo spazio, e in particolare l'uso dei quadri, cioè dei cambi di scena in corso d'atto. Lo spazio non è concepito da Goldoni come apparato scenografico, attrattiva occasionale, bensì asservito al movimento mimetico-diegetico e in certa misura assoggettato alla finalità "narrativa", cioè alla scelta dei nodi drammatici da rappresentare, al loro svolgersi nel tempo della rappresentazione. Contrariamente a quanto accade per le creazioni di Pietro Chiari o di Carlo Gozzi, per i quali l'uso del quadro ha una funzione per lo più (anche se non sempre e solo) esteriore, Goldoni sceglie di cambiare scena nel corso dell'atto e al cambio d'atto solo se strettamente necessario per lo sviluppo della storia; al punto che, sempre in nome della verosimiglianza e dell'interesse dell'intreccio, spesso vi rinuncia in favore della scena stabile proprio in vicende particolarmente complesse, come quelle tratte dai romanzi (è il caso, appunto, della *Pamela*).

Impossibile pertanto ravvisare nel teatro goldoniano una regola fissa nell'uso dello spazio in relazione al tempo. La scena può mutare da un esterno ad un interno, o tra diversi interni, o tra diversi esterni, numerose o rare volte. Si pensi ad *Una delle ultime sere di carnovale* (1762), che si svolge tutta nella casa di Zamaria, e in cui il quadro cambia solo due volte nella

sequenza finale, precisamente in III 9 quando tutti si trovano a tavola per mangiare, e poi in III 13, cioè all'ultima scena con la «sala illuminata per il ballo». A ragione Gianfranco Folena rilevava il fluire lento della vicenda, quasi secondo lo stesso tempo del pubblico:

> Un movimento vicino-lontano, primo piano e campo lungo, al quale ci hanno oggi abituati le carrellate o lo zoom della macchina da presa: ma questi effetti sono qui tutti affidati al dialogo, tutti risolti in esso, nella parola vitale e scenica, indugiante ora nella lentezza del tempo reale, che potrà forse stancare un pubblico impaziente, ma che misura poeticamente la rappresentazione di questo microcosmo veneziano piccolo-borghese, vissuto e contemplato dal Goldoni nel momento in cui egli se ne allontana[16].

La stessa lenta naturalezza di svolgimento Giorgio Strehler riscontrava, per altro verso, negli spazi aperti e popolari delle *Baruffe chiozzotte*, commedia appartenente allo stesso anno della precedente:

> Le Baruffe senza alcun dubbio si svolgono consequenzialmente. Non c'è soluzione di continuità temporale tra atto e atto, e persino tra scena e scena. Da una scena si passa alla successiva, che si svolge esattamente un tempo più tardi della precedente[17].

Il drammaturgo pare aver raggiunto, in questi casi, la completa padronanza del rapporto tra le dimensioni spaziale e temporale, nella coscienza ormai acquisita che quanto più realistico, cioè rispettoso dei movimenti (anche interiori) dei personaggi, risulta lo sviluppo della trama (pur sempre in conformità, s'intende, con le convenzioni spettacolari relative alle accelerazioni e ai rallentamenti temporali codificati), tanto più forte è l'impatto emotivo sul pubblico. E ciò anche quando non si rispetta l'unità d'azione, come scrive «l'autore a chi legge» introducendo *Le avventure della villeggiatura* (1761), commedia con molti personaggi, in cui l'abilità "narrativa" del

[16] Folena, *L'italiano in Europa*, p. 183.
[17] Strehler, *Intorno a Goldoni*, p. 176.

Goldoni si manifesta in misura maggiore, dovendo riannodare le fila delle diverse azioni:

> L'unità dell'azione è un precetto indispensabile da osservarsi ne' Drammi, quando l'argomento riguarda un personaggio principalmente. Ma quando il titolo collettivo abbraccia più persone, l'unità stessa si trova nella molteplicità delle azioni. Di questo genere sono (parlando delle mie commedie) il *Teatro comico*, la *Bottega del caffè*, *I pettegolezzi delle donne*; e precisamente le tre Commedie presenti. Tutti i personaggi agiscono per lo stesso fine, e tutte le loro diverse azioni si riducono a provar l'argomento. (p. 158)

Già dalle prove più antiche, del resto, Goldoni si muove in direzione "narratologica". Si pensi all'*Uomo prudente* (1748), in cui addirittura l'indicazione relativa al quadro scenico non riguarda solo il suo cambiamento bensì anche il suo permanere: in altre parole, la didascalia pone l'accento sul livello temporale della rappresentazione e dunque su quello della narrazione, restando abbastanza trascurabile per la messa in scena:

> ATTO PRIMO
> *SCENA PRIMA*
> Notte. Camera di Beatrice, con tre tavolini e sedie, candelieri con candele accese, e sei tazze di tè.
>
> ...
>
> SCENA OTTAVA
> Segue notte. Camera di Beatrice con tavolino e lumi.

L'impegno del commediografo è tutto focalizzato sullo sviluppo della storia: ciò che gli interessa è che lo snodarsi degli avvenimenti rappresentati appaia naturale, lineare, e che l'attenzione dello spettatore non venga distolta dal nodo drammatico e condotta su fattori secondari di matrice spettacolare: Goldoni vuole che si veda sul palcoscenico ciò che ci si aspetta di vedere in base all'evolversi dell'intreccio e ai movimenti dei personaggi. Perché questo possa accadere, il trasporto della rappresentazione da un luogo all'altro all'interno dell'atto deve avvenire senza scarti temporali pesanti; da cui il bisogno di rendere credibile, per mezzo di opportune indicazioni, il

passaggio, che non avviene mai con sostanziosi ed inverosimili tagli di tempo.

D'altronde, le prefazioni ad alcune commedie trattano proprio dello sviluppo dell'intreccio, della consequenzialità delle scene, anche rivendicando la difficoltà e la fatica dell'impresa: come accade nella prefazione al *Ritorno dalla villeggiatura*, l'ultima delle tre commedie dedicate appunto al tema della villeggiatura, dove si illustra lo snodarsi della trama in tre differenti *pièces*:

> Questa continuazion dei caratteri, degli interessi e delle passioni non dovrebbe sembrare indifferente e di poca fatica a chi ha qualche tintura di questa sorte di componimenti teatrali.

Nella stessa commedia, peraltro, l'autore si sente in dovere di giustificare la consacrazione di un'unica scena ad un personaggio dal carattere negativo:

> Un personaggio che non ha che una scena sola, se non è un Servitore, un Notaro, un Messo, o cosa simile, pare debba essere un personaggio o inutile, o mal introdotto. Vedrà il Lettore che non è inutile, e comprenderà facilmente che un carattere odioso, come quello di Bernardino, può essere sofferto e anche goduto in una Scena; ma diverrebbe noioso ed insopportabile, se una seconda volta si rivedesse.

Dal punto di vista dello svolgimento della storia, ciò rivela la preoccupazione di rappresentare uno spazio quotidiano in sintonia con l'interiorità dei personaggi (e, in seconda istanza, con i ritmi dell'attenzione e con le attese del pubblico), individuando insieme la dimensione temporale più vicina a quella propria del soggetto che la vive in sé con tutte le contraddizioni e le difficoltà del momento contingente.

Tornando ora al capolavoro manzoniano, direi di fissare un primo punto da dimostrare in base a quanto finora esposto: la scrittura drammatica non è ripudiata, né lasciata sullo sfondo ad agire come memoria involontaria tra le pieghe della narrazione, ma (in quanto scrittura drammatica comica) inglobata, resa fortemente strutturante di un livello testuale specifico. Quest'ultimo concerne piuttosto la "sintassi" nar-

rativa, il "principio" architettonico di secondo grado che abbiamo indicato operante all'interno della – e in contrappunto alla – costruzione principale che si configura come propria del genere "romanzo storico".

Gli studi che si sono occupati, *en passant*, del rapporto di Manzoni con il teatro goldoniano hanno affrontato il piano linguistico[18], mentre hanno del tutto tralasciato quello relativo alla struttura del testo. E nell'ambito delle ricerche teatrali, il riferimento alla commedia è molto generico e non riguarda mai Goldoni: in altre parole, il linguaggio drammatico manzoniano o è di ascendenza tragica, più o meno rivisitata, o non è.

Se è vero, senza dubbio, che la drammatizzazione investe sempre più, nella storia del romanzo, il linguaggio, che si fa polifonico, pluridiscorsivo, che insomma «si dialogizza» (secondo Raimondi), non è detto che ciò coincida con un *trasloco* della *teatralità* manzoniana che passerebbe da un livello di contenuto ad un livello di scrittura. Come se l'istanza drammatica avesse finalmente trovato, dopo vani tentativi e dopo le scritture teatrali in senso proprio (le tragedie), la sua ideale collocazione, il compimento del suo definitivo senso "manzoniano", quando dalle *lingue della commedia* si scivola verso la (fatalmente indirizzata alla genialità linguistico-letteraria gaddiana) *commedia delle lingue*[19]. Quando Raimondi scrive:

Un processo continuo di dialogizzazione investe i registri narrativi, fa scattare al loro interno la molla del grottesco, il senso comico dell'in-

[18] Il già citato Folena (*L'italiano in Europa*, p. 360) fa notare come «da quel trilinguismo goldoniano il Manzoni traeva un corollario istituzionale a sostegno della sua tesi: padrone del dialetto in tutta la sua mirabile ricchezza, e autore di una commedia francese ... il Goldoni aveva dato col suo italiano una manifestazione eloquente della mancanza di uno strumento reale e adeguato di conversazione e d'uso quotidiano».

[19] Bologna, *Tradizione e fortuna* (utilissimo, anche per le indicazioni bibliografiche) scrive in proposito: «Con la rinuncia all'idillio, al lirico, al teatrale, appunto, finalmente, sul modello della Quarantana dialetticamente ripensata nei confronti della Ventisettana, il processo di dialogizzazione sarà tutto confinato nell'*elocutio*, nelle forme del narrare» (p. 681). E molto opportunamente (pp. 665 e sgg.) nota come l'intenso lavoro agli *Inni sacri*, che precede la ripresa della scrittura del romanzo, sigilli, alla fine dell'anno 1822, la maturazione definitiva di tutti quegli elementi teatrali che confluiranno nel *libro totale* tanto agognato.

congruo con le fantasmagorie e le invenzioni di una parola che si fa per se stessa teatro, solo che si presti orecchio alla malizia concertante della sua semantica a più voci. Anche per questo il personaggio, prima ancora che un carattere, è una maschera linguistica. Basta ricordare la scena di Renzo e Azzeccagarbugli, dove di fronte al silenzio del contadino scambiato per un mafioso in difficoltà, protagonista assoluta di questa commedia degli equivoci appare la voce recitante dell'uomo di legge mentre egli sciorina, compiaciuto e maligno, le gride di circostanza, una più minacciosa e vana dell'altra[20].

mi pare dunque che vada incontro all'equivoco di non distinguere due modi di "teatralità" della scrittura, dei quali l'uno non esclude l'altro. La tendenza della vena teatrale manzoniana a radicarsi sempre di più nelle pieghe della parola narrata, a trasfondersi nella forma narrativa dialogica, è idea critica ineccepibile. Come ineccepibile è la constatazione – che spetta a Giorgio Petrocchi – relativa alla maggiore quantità di sospensioni di ascendenza drammatica nei dialoghi dei *Promessi sposi* rispetto a quelli del *Fermo e Lucia*:

Può sembrare un fatto insignificante, sarà forse un fatto accessorio alla tenuta espressiva del dialogo e alla faticosa preparazione del Manzoni per conquistarlo, ma è certo che le sospensioni, gli spezzamenti, le frammentate inversioni ritmiche (sovente ottenute coi soli puntini sospensivi), mancano o sono rarissimi in *Fermo e Lucia*, mentre nei *Promessi sposi*, a cominciare dai balbettamenti del terrorizzato don Abbondio, nel primo capitolo, costituiscono un accorgimento d'uso frequente[21].

Ma i dialoghi sono il riflesso dei movimenti in scena dei personaggi, "narrati" in presa diretta, nel loro agire come su un palcoscenico, accompagnati da un discorso didascalico del narratore che interviene a verbalizzare certi gesti: si veda, a titolo di esempio, la reazione di Agnese al rimprovero della monaca di Monza («Agnese mortificata diede a Lucia *una occhiata che voleva dire*: vedi quel che mi tocca, per esser tu tanto impic-

[20] Raimondi, *Dissimulazione*, p. 35.
[21] Petrocchi, *Tecnica dialogo*, p. 19.

ciata»: *PS*$_{40}$, IX 33): nel che consiste, in parte, il formidabile realismo manzoniano. E questo è tanto più vero in quanto, nel passaggio dal *Fermo e Lucia* ai *Promessi sposi*, si riduce l'elemento più scopertamente comico e più esteriormente legato all'influenza del genere commedia, mentre si accentua la struttura teatrale delle singole scene dialogiche che vivono in una loro speciale temporalità[22]. Nella versione definitiva del suo romanzo Manzoni è attento a dosare con la massima attenzione i toni tragici (o lirici) e quelli comici, senza eccedere né negli uni né negli altri; ma ciò non toglie che, anche laddove si limitano le scene comiche, possa verificarsi un incremento di teatralità a livello di struttura linguistica e di sintassi narrativa. È impensabile sostenere che un modello letterario smetta di essere operativo soltanto perché non più direttamente reperibile nella trasformazione subita dall'episodio.

Proprio l'esperienza goldoniana, d'altra parte, insegna che non può esserci scissione tra resa linguistica e ricerca di architetture spaziotemporali corrispondenti ad una precisa immagine mentale del quadro narrativo finito. Nella prefazione alla *Putta onorata*, una delle commedie strutturalmente più originali tra quelle di ambientazione popolare, l'autore si sofferma proprio sull'aspetto linguistico, temendo una scarsa comprensione da parte dei non veneziani del «sapore dei sentimenti» che nutre la commedia:

> Otto personaggi, che dentro vi favellano nel nativo linguaggio di quella città, mi fanno dubitare che perdendosi nella non bene intesa lingua il sapore dei sentimenti, rimanga scipita e forse rincrescevole. Né mi sgomenterei gran fatto, se la favella in essa usata fosse stata

---

[22] È il caso, illustrato in Bonora, *Da Valeriano a Ferrante*, dell'episodio di don Ferrante, che viene ridotto e reso decisamente meno divertente: «Non senza approssimazione al vero, ma semplificando la questione, si potrebbe dire che la trasformazione del personaggio e la diversa collocazione delle sue apparizioni nel romanzo rispose a quel senso di misura che caratterizza tutta la trasformazione della minuta. Una prova dunque, tra le altre, della compostezza classica che il Manzoni mirò a raggiungere dal *Fermo e Lucia* ai *Promessi sposi*. La trasformazione comporta comunque la rinunzia alle caratteristiche i cui archetipi sono reperibili nel grande teatro comico, e specialmente in Molière» (p. 87).

tratta dal parlare degli uomini colti, perciocché non si discosterebbe lungo tratto da quella, che per tutta l'Italia è intesa; ma avendo io in più luoghi mutato le azioni e i ragionamenti della minuta gente, mi convenne attenermi a que' modi di dire, che più a tal qualità di persone si confanno[23].

La putta onorata è stata giustamente considerata una commedia di svolta da chi, come Gianfranco Folena, ne ha intuito la grossa portata innovativa in ordine alla forza delle passioni e dei colori popolari[24]. Certo, il tema della giovane popolana virtuosa, insidiata dal nobile e ricco signorotto non è nuovo, ma sicuramente originale è il modo in cui è trattato dal drammaturgo veneziano: che assume il punto di vista del contesto sociale in cui si colloca la vicenda, evidenziandone con lucida precisione documentaristica i pregi e i difetti.

E proprio per *La putta onorata*, scritta da Goldoni nel 1749 per il teatro Sant'Angelo, la parentela con i *Promessi sposi* risulta più evidente. Il dialogo intertestuale tra le due "virtuose premiate", Lucia e Bettina, travalica però la parentela meramente tematica e il puro omaggio fontistico per riguardare da vicino la genesi stessa della storia e, metatestualmente, il dialogo che l'autore instaura con il lettore in merito al congegno narrativo.

Andiamo per ordine. Il riferimento testuale più diretto è senza dubbio quello che riguarda il rapimento di Bettina da parte del marchese, che fa da *pendant* al rapimento di Lucia da parte dell'Innominato. Leggiamo i lamenti di Bettina quando si trova sola in una stanza in casa del marchese:

---

[23] «Lettera dell'autore al Bettinelli», *GO* p. 421.

[24] Scrive Folena in relazione a questa commedia: «Qui il Goldoni, allargando in quadri e vedute gli schizzi veneziani degli intermezzi, inaugurava la storia della sua commedia *poissarde*, la linea che conduce ai *Pettegolezzi*, al *Campiello* e alle *Massere*, e anche alle *Baruffe*». E poi di seguito: «Sulla cordiale e corale rappresentazione della minuta gente, sulla pittura veneziana d'ambiente popolano, ancora sovraccarica di colore e più pittoresca che atmosferica, si profila un'indimenticabile creazione femminile, Bettina, le cui prime parole "sull'altana, facendo le calze" esprimono già il centro lirico della commedia, la gioia e la misura del vivere popolano: "Oh, caro sto sol! Co lo godo!...", e danno veramente, per dirla col Goldoni, "il sapore dei sentimenti"» (*L'italiano in Europa*, p. 167).

SCENA TERZA
BETTINA sola
Oh povereta mi! Cossa mai sarà de mi? Dove songio? In che casa songio? Chi mai xe stà che m'ha menà via? Mia sorela dove mai xela? Cossa dirà sior Pantalon? El mio Pasqualin cossa diralo? Cossa faralo, le mie raìse? Povero Pasqualin, dove xestu, anema mia? Perché no viestu a agiutar la to povera Betina, che te vol tanto ben? Se el lo savesse dove che son, son segura ch'el se buterave in fuogo per mi. Chi mai xe stà quel can, quel sassin che m'ha fato sta baronada? Gh'ho paura ch'el sia stà quel marchese. Ma pussibile che in sta casa non ghe sia nissun? Oe, zente, agiuto, averzime, muoro. (III 3)

E così si lamenta Lucia con l'Innominato che l'ha fatta condurre al castello:

Oh maltrattata! *M'hanno presa a tradimento, per forza! Perché? Perché m'hanno presa? Perché son qui? Dove sono?* Sono una povera creatura: cosa le ho fatto? In nome di Dio... (PS_{40}, XXI 20)

E poi con la vecchia che la custodisce:

Oh povera me! Chiudete, chiudete subito ... *Oh povera me! Chi pregherò ora? Dove sono?* Ditemi voi, ditemi per carità, chi è quel signore.... quello che m'ha parlato? (PS_{40}, XXI 27)

Anche lo scambio dialogico che Bettina istituisce con la moglie del marchese, Beatrice, alla quale chiede soccorso, ha qualche tratto in comune (ma di sicuro meno stringente) con quello tra Lucia e la monaca di Monza:

BETT. Cara lustrissima, no la me abandona, ghe lo domando per carità. Mi son una puta onorata. So mario ha fato de tuto per tirarme zozo. No ghe ze riuscio co le bone, e lu m'ha fato robar.
BEAT. *Posso creder veramente quanto mi dite*?
BETT. Ghe zuro da puta da ben, che la xe cussì; e se no la me crede, la lo vederà.
BEAT. Quand'è così, m'impegno di proteggervi e di darvi soccorso.
BETT. La sapia, lustrissima, che *son promessa con un puto che la cognosse anca ela.*
BEAT. Chi è questi?

BETT. Pasqualin, fio del so barcariol.
BEAT. Ed egli vi corrisponde?
BETT. Assae; ma tuto el mondo ne xe contrario.
BEAT. Lasciate fare a me, che prometto di consolarvi. (III 4)

Agnese interviene così a spiegare le buone intenzioni della figlia che avrebbe dovuto sposare un giovane popolano:

questa povera ragazza era promessa a un giovine nostro pari, timorato di Dio, e ben avviato (*PS*$_{40}$, IX 32)

e Lucia in risposta alle proteste di Gertrude che pensa, per esperienza personale, ad una intromissione eccessiva della madre nelle faccende della figlia:

«*Il giovine che mi discorreva ... lo prendevo io di mia volontà*. Mi scusi se parlo da sfacciata, ma è per non lasciar pensar male di mia madre. E in quanto a quel signore (Dio gli perdoni!) vorrei piuttosto morire, che cader nelle sue mani. E se lei fa questa carità di metterci al sicuro, giacché siam ridotte a far questa faccia di chieder ricovero, e ad incomodare le persone dabbene; ma sia fatta la volontà di Dio; sia certa, signora, che nessuno potrà pregare per lei più di cuore che noi povere donne».
«*A voi credo*,» disse la signora con voce raddolcita. (*PS*$_{40}$, IX 34-35)

Pur nella differenza di solidità morale, e dunque anche dialogica, della Lucia manzoniana, e nonostante la presenza costante di Dio chiamato in causa come testimone della sua sventura, non si può ignorare la parentela delle motivazioni proposte alle soccorritrici, basate sulla forza della ragione sociale: una fanciulla di povera condizione, che intenda sposare – secondo convenzione – un giovane del suo stesso ceto ha il diritto di non essere insidiata da un nobile signore che attenta non solo alla sua virtù ma soprattutto alla sua identità sociale, al suo giusto collocamento nella sfera pubblica.

Nella commedia goldoniana c'è poi una figura che assolve la funzione di aiutante che sarà del padre Cristoforo nei *Promessi sposi*: Pantalone. Questi protegge Bettina, anche se – in ossequio ai caratteri tipici della sua maschera – nasconde l'intento

di sposarla: intento che comunque resta sullo sfondo, e passa in secondo piano rispetto alla benevolenza fondamentalmente onesta che dimostra per la ragazza. Pantalone organizza, per la sua protetta, una fuga in barca che presenta molte affinità con quella che il padre Cristoforo organizza per Renzo e Lucia:

PANT. Sapiè, fia mia, che con quel sior marchese, che v'ho dito, avemo tacà barufa. El s'ha protestà che, per amor o per forza, el ve vol menar via; e so che ghe xe zente pagada, che sta note ha da vegnir a butarve zoso la porta. Son stà avisà da un dei so omeni che me cognosse, e che me vol ben.
BETT. Oh povereta mi! Cossa séntio?
PANT. Donca ho risolto che vu e vostra sorela montè in t'una barca con mi, e che andemo da vostra amia caleghera. La sta zo de man; nissun saverà gnente, e là sarè più segura. (II,18)

Fra Cristoforo, che pure aveva parlato inutilmente con don Rodrigo (come Pantalone col marchese Ottavio), consiglia a Lucia la stessa soluzione radicale:

«Dopo di ciò,» continuò egli, «vedete bene, figlioli, che ora questo paese non è sicuro per voi ... Voi,» continuò volgendosi alle due donne, «potrete fermarvi a ***. Là sarete abbastanza fuori d'ogni pericolo, e, nello stesso tempo, non troppo lontane da casa vostra ... Andate alla riva del lago, vicino allo sbocco del Bione.» ... «Lì vedrete un battello fermo; direte: barca; vi sarà domandato per chi; rispondete: San Francesco. La barca vi riceverà, vi trasporterà all'altra riva, dove troverete un baroccio che vi condurrà addirittura fino a *** .» (*PS*$_{40}$, VIII 80-82)

Il viaggio di Bettina è tagliato per ovvie esigenze teatrali, mentre Manzoni lo descrive attraverso i pensieri di Lucia che recita indirettamente (ad una sola voce con il narratore che le si sovrappone) il famoso «Addio monti sorgenti dall'acque ...», *excursus* lirico su cui torneremo.

Tali accostamenti testuali avrebbero però limitata rilevanza se non scorgessimo, in tralice, un dialogo più sottile con la fonte, fatto di un sommesso ma convinto *clin d'oeil* al personaggio goldoniano, che diventa un operatore narratologico d'eccezione in virtù del suo nome e della sua vicenda.

La dichiarazione di Bettina fedele al suo promesso sposo, con acclusa allusione ai casi di altre ragazze che «per deventar lustrissime» si rovinano l'esistenza, rimanda all'atteggiamento di Lucia, soprattutto di quella del *Fermo e Lucia*, non in maniera tanto vaga come potrebbe risultare ad un'analisi superficiale:

BETT. Vogio el mio Pasqualin e non vogio altri. Quelo xe da par mio. No vogio entrar in grandezze. Ghe ne xe pur tropo de quele mate che per deventar lustrissime no le varda a precipitarse. I titoli no i dà da magnar. Quante volte se vede la lustrissima andar per ogio, con un fasseto sotto el zendà e un quarto de farina zala in t'un fazzoletto? Ghe n'è de quele che incontra ben e che de poverete le diventa riche; ma po le xe el beco mal vardà. La madona no le pol veder; le cugnae le strapazza: la servitù le desprezza; el mario se stufa e la lustrissima maledisse la scufia e chi ghe l'ha fata portar. (I 11)

Il tema della fanciulla di modesta condizione che sposa il nobile ricco è abbastanza frequente, ed è alluso da Gertrude che, parlando con la sua protetta, afferma di aver pensato che don Rodrigo volesse sposarla. E Lucia risponde:

«Sposarmi! Sposarlo!» esclamò Lucia, maravigliata di questo pensiero che supponeva l'accordo di due volontà, d'una delle quali ella sentiva, e dell'altra sapeva che ne erano mille miglia lontane. Geltrude credette che Lucia non alludesse ad altro ostacolo che alla differenza delle condizioni. «E perché no?» rispose, e abbandonandosi all'intemperanza della sua fantasia continuò: «Perché no, sposarvi? Se ne vede tante a questo mondo. Sareste la Signora Donna Lucia: che maraviglia! Non sareste la donna più stranamente nominata di questo mondo». (*FL*, II VI 44)

Manzoni implica le constatazioni di Bettina in quelle di Gertrude, la quale si abbandona ad ipotesi di matrimoni, dopo aver ascoltato la storia infelice dell'amica di Lucia che nel nome riecheggia il personaggio goldoniano. Si chiamava infatti Bettina la giovane donna sedotta da don Rodrigo, di cui racconta Lucia alla monaca di Monza nel *Fermo e Lucia*, mentre si chiamerà Bettina la fanciulla (che nel *Fermo e Lucia* si chiama

Santina) che accoglie Renzo il giorno previsto per le nozze nei *Promessi sposi*. Come in un gioco di specchi, il nome della protagonista goldoniana, una tra le più credibili antenate di Lucia, si sdoppia a connotare i caratteri opposti della fanciulla immacolata e gioiosa e di quella corrotta e triste. La fonte ispiratrice è lasciata sullo sfondo a segnare i possibili esiti della figura popolare goldoniana ancora acerba nei confronti della più matura, ispirata, granitica Lucia. Ecco il racconto nella prima versione:

> «Spero dunque di poter parlare con prudenza,» riprese Lucia, «ma di poterle far toccare con mano che cosa poteva essere il bene di quel Signore. Sappia che io non sono stata la prima, a cui per mala sorte egli abbia badato. Eh!... le cose si sanno purtroppo: e d'una poveretta in particolare, io non ho potuto a meno di non saperlo, perché eravamo amiche, e me ne piange il cuore tuttavia. *Questa poveretta – non la nomino – diede retta al bene di quel signore*; e sa ella che ne avvenne? Cominciò a disubbidire ai suoi parenti; quando fu ammonita si rivoltò; la casa le venne in odio, non ebbe più amiche, disprezzava tutti, e diceva – puh villani! – come avrebbe potuto fare una gran dama ... Basta: la disgraziata non potè più vivere nel suo paese, e un bel mattino, fece un fagottello, e finì a girare il mondo.» «E tutto questo,» continuò Lucia, «senza parlare dal tetto in su; perché all'altro mondo, Dio sa come andranno le cose. *Ma povera la mia Bettina! Oh poveretta me, ho detto il nome... Spero che Dio le farà misericordia; perché poi finalmente è stata tradita*. (*FL*, II VI 35-36, 38)

L'allusione alla commedia del Goldoni, mascherata nella storia della ragazza che per contrasto si vede attribuire il nome della "putta onorata", diventa significativa in quanto fornisce il terreno di coltura in cui fioriscono le creazioni manzoniane. In tal senso non sono da trascurare le osservazioni didascaliche di Lucia interne al suo racconto: in particolare, le parentetiche «non la nomino» e poi «Oh poveretta me, ho detto il nome...» che suggeriscono tra le righe una funzione metatestuale svolta dal nome della ragazza. Lucia costruisce il racconto del possibile esito della sua vita (e quindi, in seconda istanza, del romanzo stesso) qualora avesse accettato le *avances* di don Rodrigo, alludendo – tramite l'atto della nominazione – alla commedia

goldoniana. La *retardatio nominis*, dovuta alla reticenza della locutrice, finisce per far risaltare in modo più netto il nome finalmente pronunciato, e assume un ruolo di assimilazione per contrasto delle due fanciulle, di cui l'antenata veneziana rappresenta la versione virtuosa, più prossima a Lucia. Costei infatti la evoca proprio in un momento diegeticamente fondante nell'evoluzione della storia: quando, sollecitata dalla monaca di Monza, scarta un'alternativa assurda ma pur sempre agente nell'immaginario dei lettori manzoniani (anzi, talmente scontata che Manzoni felicemente decide di tagliare il brano): che don Rodrigo intendesse sposarla.

Il rispecchiamento tra le due ragazze è veicolato da quello tra gli aggettivi *poveretta*, *povera* (detto di Bettina)/*poveretta* (detto da Lucia per se stessa), e poi accentuato dalla parziale giustificazione nei confronti di Bettina, la quale «poi finalmente è stata tradita»: dove – nella rete significante di secondo grado che attraversa tutto il romanzo (si pensi alla metafora nascosta della tessitura che è anche tessitura del testo). La rivelazione del nome coincide con la rivelazione dell'allusione letteraria: il nome, finalmente pronunciato in un punto cruciale del testo, è la fonte "finalmente tràdita", cioè portata a leggibilità, resa operante e produttiva dopo un lento processo di confronto e di appropriazione.

Il nome Bettina, a partire dalla Ventisettana, è trasferito invece ad un altro personaggio: la bimba che Renzo invia alla promessa sposa come messaggera inconsapevole del rifiuto di don Abbondio e dunque dell'avvio dell'intera storia, e perciò anche in questo caso con un ruolo strutturale significativo in rapporto all'allusione goldoniana:

> Una fanciulletta che si trovava nel cortile, gli corse incontro gridando: «lo sposo! lo sposo!». «Zitta, Bettina, zitta!» disse Renzo. «Vien qua; va su da Lucia, tirala in disparte, e dille all'orecchio..... ma che nessun senta, né sospetti di nulla, ve'..... dille che ho da parlarle, che l'aspetto nella stanza terrena, e che venga subito.» La fanciulletta salì in fretta le scale, *lieta e superba d'avere una commission segreta da eseguire*. (*PS*$_{40}$, II 53-54)

Manzoni cancella il racconto di Lucia sull'amica sfortunata, probabilmente perché non lo sente consono al carattere riservato e pudico della ragazza. Così facendo, egli restituisce il nome di Bettina alla sua natura virtuosa e condensa i riferimenti alla fonte nel polo positivo di Lucia senza più smistarli verso altre *filières* narrative. Ma soprattutto riconosce implicitamente la funzione strutturale svolta dalla commedia goldoniana come uno degli *incipit* narratologici del romanzo: Bettina è l'ambasciatrice del rifiuto di don Abbondio a celebrare il matrimonio, cioè dell'evento che dà il via al racconto; ma la «commissione segreta da eseguire» è anche, direi, quella del testo da scrivere, del filo della storia da tessere, e Bettina – o meglio il suo nome – è uno degli strumenti in grado di innescare la decodifica del processo di genesi testuale. In apparenza innocente e povera di significazione, la presenza della bimba Bettina col ruolo di messaggera contiene in realtà un potenziale di forte valore intertestuale: è come se Manzoni, tra le righe, dialogasse con Goldoni, alludendo ad una delle sue commedie più innovative per quanto riguarda il rapporto con la tradizione teatrale colta, e ne raccogliesse l'eredità indicando la strada che da essa conduce direttamente a Lucia e alla sua storia. Il passaggio avviene, tra l'altro, ad opera di Renzo. È lui che invia Bettina come messaggera alla sua promessa sposa; e sappiamo quanto centrale sia il suo ruolo di narratore all'interno del romanzo[25].

Occorre soffermare l'attenzione – per cogliere, più in generale, l'influsso strutturale della commedia goldoniana sui *Promessi sposi* – sulla complessa, ma razionalissima, architettura testuale che caratterizza la rappresentazione della *Putta onorata*, sull'organizzazione spaziotemporale senza sbavature, tesa a mostrare in scena gli episodi più significativi, senza trascurare, e anzi calibrando accuratamente, il recupero diegetico id quelli irrappresentabili o di secondaria importanza.

Nella parte centrale della commedia (cioè quella relativa alla

[25] Cfr. in proposito le ipotesi critiche avanzate da Bologna, *Il filo*, pp. 380-83.

complicazione, più o meno coincidente con l'atto II e parte del III), dalla casa di Bettina, dove si svolge il dialogo tra Catte, Bettina e Pantalone, durante il quale quest'ultimo propone alle donne la fuga per evitare il rapimento da parte del marchese Ottavio, si passa alla «strada» (II 19) in cui Ottavio e Brighella organizzano il rapimento di Bettina, e poi ancora ad una «veduta di canale» (II 21) dove approderanno a breve distanza la gondola con le due ragazze e con Pantalone e quella con Ottavio (II 21-23). La durata del viaggio di Bettina e degli altri è dunque coperta dal dialogo di Ottavio con Brighella, e poi dalla lite tra i gondolieri, la quale copre pure lo spostamento di Ottavio in gondola. Dopo il rapimento di Bettina, il quadro cambia di nuovo nel passaggio all'atto III, quando ci troviamo in casa del marchese, dove è stata condotta la ragazza. Ma anche qui la metaforizzazione del tempo del viaggio è sostenuta dalla scena iniziale dell'atto con Beatrice e l'usuraio (III 1). Puntuali i recuperi di azioni in corso fuori scena attraverso i cambi di quadro: così, dopo aver fatto promettere a Beatrice di aiutare Bettina, l'autore ci dirotta di nuovo in strada (III 7) per recuperare Catte lasciata sola di notte, che non sa più in qual luogo si trovi.

Notevole è lo spazio riservato da Goldoni alla narrazione delle vicende, naturalmente per bocca dei personaggi, cioè ai recuperi e ai commenti delle azioni non rappresentate (ma anche di quelle rappresentate) che legano unitariamente tutta la vicenda, e danno risalto alla psicologia dei personaggi, che non sono più maschere, ma complessi e specifici individui (pur nella loro comica tipicità).

L'architettura del capitolo VIII dei *Promessi sposi*, quello famosissimo del matrimonio a sorpresa, rivela un impianto teatrale indiscutibile e messo da tempo in evidenza dalla critica[26]. Ce ne occupiamo in ragione della sua emblematicità, riproponendoci di analizzare in altra sede passi di teatralità comica meno appariscente. Cerchiamo però – al di là delle più palesi forme

---

[26] Cfr. ad esempio Getto, *VIII capitolo*; Varese, *Rilettura VIII*; Manetti-Pezzini, *Notte degli imbrogli*; Dillon Wanke, *Commedia in un capitolo*, utile anche per le indicazioni bibliografiche in merito.

drammatiche che vi prendono corpo – di tracciare il funzionamento “sintattico” del capitolo, nel senso dell’organizzazione delle storie che vi si intrecciano, esempio particolarmente illuminante di quella che può chiamarsi la drammatizzazione del testo manzoniano finalizzata alla rappresentazione realistica delle azioni, della loro forza mimetica, della loro “visibilità”.

Intanto, il capitolo si apre con don Abbondio che legge, e che commenta la sua lettura: dunque con un monologo del personaggio solo sulla scena, secondo uno dei modi più frequenti del teatro goldoniano, in cui il numero delle commedie che iniziano con un breve monologo di un personaggio (in genere il protagonista) poi interrotto dall’ingresso di un servo che annuncia l’arrivo di un ospite è altissimo (tanto per fornire qualche titolo, *La famiglia dell’antiquario* o *L’avvocato veneziano*): ed infatti, mentre don Abbondio si interrogava su Carneade, «in quel momento entrò Perpetua ad annunziar la visita di Tonio» (*PS*$_{40}$, II 3). Segue breve dialogo tra Perpetua e don Abbondio, e poi la scena si sposta sull’uscio dove scende Perpetua per dire a Tonio di salire e dove si svolge il gustosissimo dialogo tra Agnese sopraggiunta e Perpetua appunto (e chi può non ricordare i dialoghi delle *Baruffe* o del *Campiello* in cui le donne si stuzzicano con precisi secondi fini?).

Da rilevare l’abilità registica di Manzoni nel condurre il gioco degli spazi e dei tempi, anche attraverso il dialogo stesso, lasciando immaginare al lettore la conversazione tra le due donne che continua a svolgersi simultaneamente *fuori scena*, quando il quadro si sposta di nuovo in camera di don Abbondio dove Tonio, ed i promessi sposi di nascosto con lui, sono intanto saliti:

> «Guardate se si può inventare, a questo modo!» esclamò di nuovo Perpetua; e riprese subito: «in quanto a Beppe, tutti sanno, e hanno potuto vedere.... Ehi, Tonio! Accostate l’uscio, e salite pure, che vengo.» Tonio, *di dentro*, rispose di sì; e Perpetua continuò la sua narrazione appassionata. (*PS*$_{40}$, VIII 8)

Anche senza l’intervento del narratore avremmo capito che il racconto di Perpetua avrebbe avuto un lungo seguito. Ma

con cura si tiene distinta la scena dal *fuori scena* con quel «di dentro», ripetuto poi anche quando don Abbondio chiama Tonio («“Tonio, eh? Entrate,” rispose la voce *di dentro*» PS_{40}, VIII 11), tipica formula didascalica teatrale. Sull’incidenza drammatica – di schietta comicità e di spiccata vivacità rappresentativa – della scena del matrimonio fallito non mi pare neppure il caso di insistere. Ricorderò soltanto la quasi “nota di regia” del narratore che disegna magistralmente una vera e propria scena di *teatro nel teatro* quando scrive:

> Tonio, allungando la mano per prender la carta, si ritirò da una parte; Gervaso, a un suo cenno, dall’altra; e, nel mezzo, come al dividersi d’una scena, apparvero Renzo e Lucia. (PS_{40}, VIII 21)

Quanto segue è puro teatro, con scene da commedia dell’arte. Dopo il suono delle campane, il quadro si sposta di nuovo a seguire le azioni dei bravi e di Menico, sovrapposte temporalmente alle precedenti scene («diremo prima brevemente ciò che facesser coloro, *dal momento in cui gli abbiamo lasciati*» PS_{40}, VIII 31); come pure sovrapposto alla scena del matrimonio a sorpresa è il seguito (anzi, parte del seguito) del dialogo tra Perpetua e Agnese, così ripreso:

> Lasciamoli andare [il Griso con i suoi bravi], e torniamo un passo indietro a prendere Agnese e Perpetua, che abbiam lasciate in una certa stradetta. (PS_{40}, VIII 47)

Il dialogo qui non si svolge in diretta: è recuperato diegeticamente, proprio come sarebbe avvenuto a teatro (certo per bocca di un personaggio e non del narratore) vista anche la scarsa importanza del suo contenuto, ed è invece riferito l’«altro discorso» che Agnese «faceva con se stessa», corrispondente all’*a parte* della commedia:

> – Saranno usciti a quest’ora? O saranno ancor dentro? Che sciocchi che siamo stati tutt’e tre, a non concertar qualche segnale, per avvisarmi, quando la cosa fosse riuscita! È stata proprio grossa! Ma è fatta: ora non c’è altro che tener costei a bada, più che posso: alla peggio, sarà un po’ di tempo perduto. – (PS_{40}, VIII 48)

Il seguito è il tumulto, il riparo presso il padre Cristoforo, in chiesa, e la fuga, le cui affinità con la commedia goldoniana abbiamo già evidenziato. Di tutt'altro tono elegiaco, di tutt'altra funzione sublimante è poi certamente l'«Addio monti» di Lucia che chiude il capitolo[27], ma che non toglie nulla al precedente impianto comico e anzi lo valorizza incastonandolo in una cornice di alta poesia, in cui voce del personaggio e voce del narratore si fondono ad infrangere i tempi e gli spazi dei fatti rappresentati per assurgere ad una dimensione di universale tristezza, e per gettare sulla comicità un'ombra di pensosa malinconia.

Non che questa tecnica fosse completamente estranea alla drammaturgia goldoniana. Si pensi soltanto al finale discorso d'addio di Anzoleto in *Una delle ultime sere di Carnovale*, in cui la voce del Goldoni (in procinto di partire per Parigi) risuona con intensità commossa e profonda in quella del suo personaggio che lascia Venezia:

> Cossa disela mai, caro sior Bastian? Mi scordarme de sto paese? De la mia adoratissima patria? De mii patroni? De mii cari amici? No xe questa la prima volta, che vago; e sempre, dove son stà, ho portà el nome de Venezia scolpìo nel cuor; m'ho sempre recordà delle grazie, dei benefizj, che ho ricevesto; ho sempre desiderà de tornar; co son tornà, me xe stà sempre consolazion. Ogni confronto, che ho avù ocasion de far, m'ha sempre fato comparir più belo, più magnifico, più respetabile el mio paese; ogni volta, che son tornà, ho scoverto de le belezze magior; e cussì sarà anca sta volta, se 'l cielo me concederà de tornar. Confesso, e zuro su l'onor mio, che parto col cuor strazzà; che nissun aletamento, che nissuna fortuna, se ghe n'avesse, compenserà el despiaser de star lontan da chi me vol ben. Conserveme el vostro amor, cari amici, el cielo ve benedissa, e ve lo digo de cuor.

Il saluto accorato dell'autore al suo pubblico, sovrapposto alla voce di Anzoleto, non è l'unico caso di polifonia nostalgica presente nelle commedie di Goldoni (si legga l'addio di Giacinta sul finale del *Ritorno dalla villeggiatura*). In queste

[27] Cfr. la bella analisi in Bardazzi, *Addio monti*, oltre a Macchia, *L'addio*.

performances di commossa intensità sta tutta la forza del drammaturgo/narratore che elabora sì un testo da rappresentare e che faccia ridere gli spettatori, ma col valore aggiunto di una significazione "altra" da scoprire tramite la lettura, tra le pieghe della scrittura, nei passaggi meditati di strutture raffinate.

Mi pare che l'ambiguità letteraria connaturata ad interventi tipo quello di Anzoleto superi, e di molto, il messaggio ulteriore che l'autore trasmette al pubblico tramite la finzione del personaggio: il velo di tristezza che esala dalle parole si irradia inevitabilmente sull'intera commedia, mostrando come le prospettive di composizione di Goldoni siano plurime, e quindi finalizzate ad un arricchimento interiore dello spettatore: non solo di quello a lui contemporaneo, ma anche di quello futuro, che vedrà rappresentata (o che leggerà!) la commedia. Si tratta, cioè, di preoccupazioni artistiche legate alla scrittura e non solo allo spettacolo in quanto tale; il che assume un valore importante per il discorso sulla tradizione letteraria che conduce al romanzo di Manzoni. Lo sdoppiamento umoristico delle prospettive, su cui Goldoni fonda in più occasioni le proprie creazioni teatrali, offre a Manzoni un modello strutturale: i personaggi goldoniani sono ormai frammenti di umanità, indagati nelle loro individuali debolezze, per i quali la parola drammatica è uno strumento espressivo a più voci, già "dialogica" nella sua essenza più profonda: perché instaura un dialogo con il pubblico e con i lettori di ogni tempo, fondato peraltro su solide basi letterarie.

Riflettendo che don Abbondio, ma anche Renzo e Lucia e gli altri (tranne forse i personaggi più emblematici tipo il cardinal Federigo) risentono a fondo della palestra drammatica goldoniana, e impostando il discorso intertestuale secondo tale prospettiva intergenerica, è possibile, d'altro canto, individuare il filo che lega la commedia del veneziano al teatro di Pirandello; filo che sorprendentemente passa attraverso la presa di coscienza, da parte del Manzoni, della novità strutturale goldoniana. Penso, infatti, che i *Promessi sposi* siano oggetto delle attenzioni critiche pirandelliane proprio in forza della loro componente "teatrale", come sinonimo di rappresentazione in diretta – attraverso il dialogo – dei movimenti (anche interiori)

dei personaggi: in altri termini, Pirandello recupera silenziosamente, nella sua concezione dell'umorismo, la lezione drammatica di Goldoni e con essa stabilisce un dialogo a distanza "per interposto autore": suggerendo implicitamente che don Abbondio e la sua scomposta ma giustificata viltà sottendono e veicolano l'esercizio dialogico di tanti personaggi del teatro popolare goldoniano, ai quali «una certa praticaccia del mondo», per dirla con Gadda, aveva già scolorito i tratti comici a vantaggio di quelli più realisticamente umoristici.

2
Pirandello lettore dei *Promessi sposi*: la mimesi del personaggio

Vista l'influenza del teatro goldoniano sulla scrittura dei *Promessi sposi*, individuati alcuni punti 'parlanti' del romanzo, in cui la comunicazione si costituisce come pluridimensionale con implicazioni inter- e metatestuali, non stupisce che l'autore dei *Sei personaggi in cerca d'autore* trovi materia di confronto e importanti spunti di riflessione estetica non nelle tragedie del Manzoni ma invece proprio nel suo capolavoro narrativo.

La definizione pirandelliana dell'umorismo, nel saggio che ad esso si intitola (la cui prima edizione risale al 1908 e la seconda, accresciuta, al 1920), si attesta su un binario piuttosto ambiguo: Pirandello si muove tra psicologia, estetica, critica letteraria. Tanto che le sarcastiche e a volte feroci critiche di Croce al saggio sono in parte giustificate proprio dalla insoddisfacente spiegazione che l'autore riserva ad ogni termine e concetto che adopera nel tentativo di descrivere la disposizione d'animo e poi la scrittura umoristiche, a cominciare dal famoso «sentimento del contrario». L'autore dell'*Estetica* è infastidito dal continuo ricorso da parte di Pirandello a formulazioni metaforiche che spesso stanno al posto di argomentazioni più propriamente filosofiche: «Il Pirandello si accorge, in qualche modo, che le distinzioni da lui adoperate sono assai imprecise; tanto che le ripete e modifica e tempera di continuo, e, quando altro non sa, ricorre alle immagini[1]».

---

[1] Croce, *rec. Umorismo*, p. 222. Per un'analisi della polemica tra Croce e Pirandello, cfr. Casella, *L'umorismo*, in particolare le pp. 197-208.

Certo l'estetica crociana era lontanissima dalla *forma mentis* pirandelliana, dalla sua filosofia antifilosofica; il che è provato anche dal fatto che il Croce mostra di non rendersi (o di non voler rendersi) conto della profonda ascendenza romantica della teoria umoristica, che eredita dai teorici tedeschi (oltre che dal Leopardi) il funzionamento della riflessione nell'atto della creazione letteraria, il rapporto tra immaginazione e riflessione, e più in generale l'attenzione all'aspetto psicologico dell'opera d'arte. Il che mi pare indispensabile per capire la posizione critica pirandelliana nei confronti tanto di Leopardi quanto di Manzoni.

Si legga un passo come questo:

> Nella sua anormalità, non può esser che amaramente comica la condizione d'un uomo che si trova ad esser sempre quasi fuori di chiave, ad essere a un tempo violino e contrabbasso; d'un uomo a cui un pensiero non può nascere, che subito non gliene nasca un altro opposto, contrario; a cui per una ragione ch'egli abbia di dir *sì*, subito un'altra e due e tre non ne sorgano che lo costringano a dir *no*; e tra il sì e il no lo tengan sospeso, perplesso per tutta la vita ... È una speciale fisionomia psichica, a cui è assolutamente arbitrario attribuire una causa determinante. (*Um*., p. 138)

È un problema di temperamento malinconico, sosteneva il Tasso nel dialogo *Il Messaggiero*, fonte non a caso dell'operetta leopardiana dedicata all'autore della *Gerusalemme*; nella quale però, con significativo scarto umoristico, lo scrittore, rinchiuso a Sant'Anna, immagina di dialogare con uno spirito frutto di una fantasia non più «alta» e «malinconica» ma tristemente e volgarmente risvegliata dall'alcool[2]. Ebbene: nel *Messaggiero*, con singolare coincidenza di dinamica operativa dell'intelletto rispetto all'umorismo pirandelliano, il protagonista descrive così la natura malinconica:

> E per fermo non fu più faticosa operazione il vincer la chimera che 'l superar la maninconia, la qual più tosto a l'idra ch'a la chimera po-

[2] Per il rapporto dell'operetta leopardiana con il dialogo tassiano cfr. il mio *Tasso rivoluzionario*.

trebbe assomigliarsi, perch'a pena il malinconico ha tronco un pensiero che due ne sono subito nati in quella vece, da' quali con mortiferi morsi è trafitto e lacerato. Comunque sia, coloro che non sono maninconici per infermità ma per natura, sono d'ingegno singolare, e io sono per l'una e per l'altra cagione: laonde in parte vo consolando me stesso. (*Dialoghi*, pp. 266-67)

Ed infatti la malinconia – tema prediletto dai romantici, che elessero la figura tassiana a vero e proprio mito, paradigma della modernità letteraria – è uno dei temi affrontati nella prima sezione del saggio su *L'Umorismo*. Dove peraltro l'autore si sofferma su un punto centrale dell'estetica romantica (citando proprio, tra gli altri, il Leopardi teorico dello *Zibaldone*[3]): il rapporto tra antichi e moderni. Ridotto apparentemente al confronto tra ridicolo classico e moderno, ma acutamente focalizzato come uno snodo della riflessione sulla modernità, esso è risolto nel senso che fu anche dello stesso poeta di Recanati: non si può dividere con l'accetta l'antichità dalla modernità, tanto che l'umorismo è presente nell'una come nell'altra epoca, presso gli antichi Greci come presso i Francesi di oggi (e la memoria corre alla poesia universale e progressiva dei romantici tedeschi, all'opera unica, teorizzata da Schlegel, che connette e dissolve in sé le singole opere). Ricordiamo, per inciso, che il rapporto tra antichi e moderni, considerato ed analizzato sulla base della rivisitazione storica e psicologica dell'idea di progressione temporale (e quindi di progresso), costituisce l'ossatura dell'intera riflessione filosofica leopardiana. Riflessione che va a piazzarsi di diritto tra le maggiori espressioni del pensiero moderno, non solo romantico.

Se nell'opera leopardiana – in particolare nelle *Operette morali* – Pirandello rintraccia la disposizione umoristica nella struttura testuale, che risulta volutamente asistematica, sconnessa, digressiva, a volte contraddittoria, l'operazione critica compiuta sui *Promessi sposi* è un po' diversa e particolarmente

---

[3] Edito da poco, lo *Zibaldone* costituisce per Pirandello una lettura fulminante. Per l'influenza leopardiana sulla stesura del saggio su *L'umorismo* cfr. il mio *Spunti*.

significativa nell'ottica della futura carriera del drammaturgo: essa consiste nell'isolare il personaggio, nella fattispecie don Abbondio, e nel vederlo come incarnazione autonoma e indipendente della disposizione umoristica dell'autore, come una sorta di umorismo oggettivato, anzi proprio il «sentimento del contrario» che si oggettiva. Il che non accade mai per Leopardi: umoristico è il dialogo di Leopardi dedicato a Copernico, non il personaggio Copernico dell'operetta («Si legga quel dialogo del Leopardi che s'intitola appunto dal canonico polacco» – *Um.*, p. 159). Direi perciò che la riflessione su don Abbondio, condotta anche sulla base della critica desanctisiana[4], costituisce, all'interno del saggio su *L'umorismo*, un nucleo di particolare intensità poetica e forza propulsiva, contenente *in nuce* le successive elaborazioni teoriche sulla natura del personaggio, che andranno a confluire nella scrittura degli emblematici *Sei personaggi in cerca d'autore*.

Vediamo allora, all'interno del saggio, i punti essenziali in cui Pirandello si occupa di Manzoni.

Ci soffermiamo in particolare sulla seconda parte, quella intitolata *Essenza, caratteri e materia dell'umorismo*[5]. In prossimità del principale snodo argomentativo che concerne il funzionamento dell'umorismo, Pirandello spiega la speciale attività della riflessione che determina la virata umoristica rispetto alla prima impressione comica, cioè il «sentimento del contrario»

---

[4] Per rendersi conto del debito di Pirandello nei confronti del De Sanctis, è sufficiente sfogliare quasi a caso le pagine di critica manzoniana: «Così l'ideale religioso e morale che è la finalità del romanzo, l'ultimo suo risultato, va a profondarsi nella infinita varietà della esistenza particolare, attingendo in recessi inesplorati del mondo reale novità e originalità di forme e di movenze, di cui non era esempio nella nostra letteratura, ed esce di colà misurato e limitato in modo che vi perde la purità logica e la sua perfezione mentale, internatosi e mescolatosi nel gran mare dell'essere con tutte le imperfezioni e gli accidenti della storia.» (De Sanctis, *Manzoni*, p. 87). Una ricognizione sul rapporto di Pirandello con la critica desanctisiana è offerta da Casella, *Ragioni Umorismo*, in particolare alle pp. 154-80.

[5] Un primo riferimento a Manzoni si trova nella prima sezione del saggio, quando si tratta della differenza tra ironia romantica e umorismo: «Intesa in questo senso l'ironia, ognun vede come a torto essa venga attribuita a certi scrittori, come ad esempio al nostro Manzoni, che della realtà oggettiva, della verità storica si fece una vera e propria fissazione, fino a condannare il suo stesso capolavoro» (*Um.*, p. 24).

rispetto all'«avvertimento del contrario» che caratterizza la comicità, ed esemplifica rinviando ai *Promessi sposi*:

> Abbiamo detto che, ordinariamente, nella concezione d'un'opera d'arte, la riflessione è quasi una forma del sentimento, quasi uno specchio in cui il sentimento si rimira. Volendo seguitar quest'immagine, si potrebbe dire che, nella concezione umoristica, la riflessione è, sì, come uno specchio, ma d'acqua diaccia, in cui la fiamma del sentimento non si rimira soltanto, ma si tuffa e si smorza: il friggere dell'acqua è il riso che suscita l'umorista; il vapore che n'esala è la fantasia spesso un po' fumosa dell'opera umoristica.
> – A questo mondo c'è giustizia finalmente! – grida Renzo, il promesso sposo, appassionato e rivoltato.
> – Tant'è vero che un uomo sopraffatto dal dolore non sa più quel che si dica, – commenta il Manzoni.
> Ecco la fiamma là del sentimento, che si tuffa qua e si smorza nell'acqua diaccia della riflessione. (*Um.*, p. 132)

Notando *en passant* il ricorso alle immagini, alle metafore che tanto disturbavano il Croce, è bene stabilire che Renzo non si configura come un personaggio umoristico: egli è piuttosto l'incarnazione del sentimento su cui interviene la riflessione dell'autore, che rende umoristico l'episodio per così dire dall'esterno, dal punto di vista della lettura. Ben più complesso invece il caso di don Abbondio, che spicca un salto dalla pagina e si staglia davanti a noi lettori, oltre che davanti al Cardinal Federigo nel famoso dialogo-predica sulla missione del sacerdote sulla terra, come incarnazione autonoma dell'umorismo; egli riunisce in sé sentimento e riflessione oggettivati, sussumendo la posizione 'santa' di Federigo a cui contrappone l'azione immobilizzante della riflessione che lo induce alla paura. Il sacerdote è quindi portatore di un effettivo dramma personale (così come lo si intende nei *Sei personaggi in cerca d'autore*), per cui è lecito immaginarlo autonomo nei pensieri anche rispetto (e in contrapposizione) al Manzoni stesso, che se lo vede comparire davanti quasi *malgré lui*:

> Per la naturale disposizione dello spirito, per l'esperienza della vita, che gliel'ha determinata, il Manzoni non può non sdoppiare in germe la concezione di quell'idealità religiosa, sacerdotale: e tra le due fiamme

accese di Fra Cristoforo e del Cardinal Federigo vede, terra terra, guardinga e mogia, allungarsi l'ombra di don Abbondio. (*Um*., p. 140)

E a proposito del confronto diretto tra il sacerdote e il Cardinale che si dilunga in una predica esemplare ma tutto sommato scontata, Pirandello scrive:

Don Abbondio ascolta questa lunga e animosa predica a capo basso. Il Manzoni dice che lo spirito di lui «si trovava tra quegli argomenti, come un pulcino negli artigli del falco, che lo tengono sollevato in una regione sconosciuta, in un'aria che non ha mai respirata». Il paragone è bello, quantunque a qualcuno l'idea di rapacità e di fierezza che è nel falco sia sembrata poco conveniente al Cardinal Federigo. L'errore, secondo me, non è tanto nella maggiore o minor convenienza del paragone, quanto nel paragone stesso, per amore del quale il Manzoni, volendo rifar la favoletta d'Esiodo, s'è forse lasciato andare a dir quello che non doveva. Si trovava don Abbondio veramente sollevato in una regione sconosciuta tra quegli argomenti del Cardinal Borromeo? Ma il paragone dell'agnello tra i lupi si legge nel Vangelo di Luca, dove Cristo dice appunto agli apostoli: «Ecco, io mando voi come agnelli tra i lupi». E chi sa quante volte dunque don Abbondio lo aveva letto; come in altri libri chi sa quante volte aveva letto quegli ammonimenti austeri; quelle considerazioni elevate. E diciamo di più: forse lo stesso don Abbondio, in astratto, parlando, predicando della missione del sacerdote, avrebbe detto su per giù le stesse cose. Tanto vero che, in astratto, egli le intende benissimo: – Monsignore illustrissimo, avrò torto, – risponde infatti; ma s'affretta a soggiungere: – Quando la vita non si deve contare, non so cosa mi dire. (*Um*., p. 145)

Dunque don Abbondio, proprio in quanto personaggio forte e indipendente, instaura un rapporto molto particolare, decisamente più maturo e consapevole, col suo autore; del quale, in virtù della sua riluttanza ad ingabbiamenti tipologici e narrativi, finisce per rivelare le insicurezze, la tristezza infinita, il pessimismo, cioè tutte quelle proprietà dell'animo e della mente che costituiscono l'essenza della visione (e della scrittura) umoristica:

Bonarietà? Simpatica indulgenza? Andiamo adagio: lasciamo star codeste considerazioni, che sono in fondo estranee e superficiali, e che,

a volerle approfondire, c'è il rischio che ci facciano anche qui scoprire il contrario. Vogliamo vederlo? Sì, ha compatimento il Manzoni per questo pover'uomo di don Abbondio; ma è un compatimento, signori miei, che nello stesso tempo ne fa strazio, necessariamente. In fatti, solo a patto di riderne e di far rider di lui, egli può compatirlo e farlo compatire, commiserarlo e farlo commiserare. Ma, ridendo di lui e compatendolo nello stesso tempo, il poeta viene anche a ridere amaramente di questa povera natura umana inferma di tante debolezze; e quanto più le considerazioni pietose si stringono a proteggere il povero curato, tanto più attorno a lui s'allarga il discredito del valore umano. Il poeta, in somma, ci induce ad aver compatimento del povero curato, facendoci riconoscere che è pur umano, di tutti noi, quel che costui sente e prova, a passarci bene la mano su la coscienza. E che ne segue? Ne segue che se, per sua stessa virtù, questo particolare divien generale, se questo sentimento misto di riso o di pianto, quanto più si stringe e determina in don Abbondio, tanto più si allarga e quasi vapora in una tristezza infinita, ne segue, dicevamo, che a voler considerare da questo lato la rappresentazione del curato manzoniano, noi non sappiamo più riderne. Quella pietà, in fondo, è spietata: la simpatica indulgenza non è così bonaria come sembra a tutta prima. (*Um.*, p. 145)

Il compatimento per la natura umana, la tristezza, ed infine la «pietà spietata» che inevitabilmente ne deriva, sono elementi destabilizzanti dell'edificio narrativo (inteso anche come macchina comunicativa), che affiorano qua e là allentando le maglie della tela romanzesca; e indebolendo, pur senza intaccare nella sostanza, l'onniscienza del narratore, nonostante il tentativo dell'autore di ricomporre tutto in un ideale di superiore pacificazione religiosa. Con l'analisi del romanzo, e in particolare di don Abbondio, Pirandello inaugura quel lungo dialogo coi personaggi di altri autori, che determinerà la sua conversione al teatro con l'attribuzione definitiva al personaggio di ciò che nell'*Umorismo*, a parte per l'appunto il caso specifico di don Abbondio, si attribuisce, ancora troppo romanticamente, all'opera d'arte nella sua totalità.

Eppure, stabilito ciò, continuiamo ad avvertire qualcosa di irrisolto nell'argomentazione pirandelliana, qualcosa che non concerne direttamente il rapporto con Manzoni, ma che pure su di esso si riverbera. A livello di architettura teorica

pare mancare qualcosa, è come se un anello importante della catena che disegna il processo umoristico fosse saltato nel passaggio dall'analisi psicologica a quella letteraria. Mi pare che il punto in cui la tenuta dell'esposizione risulta più sfilacciata, o per lo meno più aperta, sia la natura del legame tra il personaggio e il suo autore, e quindi i modi dell'allentamento di tale legame.

Ripercorriamo i passaggi essenziali: analizzando la reazione di don Abbondio alla predica del Cardinal Federigo, Pirandello, come abbiamo visto, contesta il paragone manzoniano del pulcino sollevato dal falco: «Si trovava don Abbondio veramente sollevato in una regione sconosciuta tra quegli argomenti del Cardinal Borromeo? Ma il paragone dell'agnello tra i lupi si legge nel Vangelo di Luca ... E chi sa quante volte don Abbondio lo aveva letto ... E diciamo di più: forse lo stesso don Abbondio, in astratto, parlando, predicando della missione del sacerdote, avrebbe detto su per giù le stesse cose». Qui Pirandello corregge Manzoni; anzi, meglio, fa correggere Manzoni dal suo stesso personaggio don Abbondio che, progettato e realizzato perfettamente e dunque divenuto vivo e autonomo, può permettersi di saperla più lunga del suo autore, pur sempre legato a regole e limiti letterari (« ... volendo rifar la favoletta di Esiodo ... »).

La domanda del Cardinale a don Abbondio, sul perché si fosse impegnato in un ministero che «impone di stare in guerra con le passioni del secolo», è chiaramente interpretata da Pirandello come una domanda obliquamente rivolta al lettore a cui è infatti affidata la risposta: «Oh, il perché noi lo sappiamo bene: il Manzoni stesso ce l'ha detto fin da principio; ce l'ha voluto dire e poteva anche farne a meno». L'autore-Manzoni pare interessare Pirandello come specchio del personaggio e non viceversa; dunque, direi, come 'lettore' del suo personaggio. Il quale personaggio, una volta allentate le maglie della narrazione onnisciente, assume su di sé il peso della lettura dell'autore e di tutti i possibili lettori.

Mi pare allora che l'anello mancante nell'argomentazione pirandelliana sia precisamente la funzione del lettore, o meglio la funzione della lettura. Di questa Pirandello non parla

mai esplicitamente, a parte il fugace ma significativo accenno (di chiara matrice leopardiana) nella *Premessa seconda* del *Fu Mattia Pascal*, per denunciare una scrittura sostanzialmente antimanzoniana, e una sfiducia nella lettura del manoscritto (comunque ancora da scrivere):

> Non mi par più tempo, questo, di scriver libri, neppure per ischerzo. In considerazione della letteratura, come per tutto il resto, io debbo ripetere il mio solito ritornello: Maledetto sia Copernico. (p. 322)

Per poi concludere, appellandosi alla fatale «distrazione», per cui gli uomini dimenticano di essere atomi infinitesimali credendosi grandi ed importanti, in questi termini:

> In grazia di questa distrazione provvidenziale, oltre che per la stranezza del mio caso, io parlerò di me. (p. 326)

L'accettazione del proprio destino di scrittore coincide per Mattia-Pirandello con l'accettazione del ruolo di lettore-testimone del suo «caso particolare», che potrebbe incuriosire (ma non è detto) altri possibili isolati lettori, rigorosamente umoristi, e mostrare loro un caso eclatante di inverosimiglianza della vita reale.

Ad ogni modo, è proprio nella fiducia in qualche lettore umorista e nella contemporanea sfiducia verso la sopravvivenza (e quindi la lettura sistematica) della sua opera presso i posteri, che il romanzo trova la premessa alla sua esistenza: il contrario esatto dell'idea di gloria, legata a quella di immortalità dell'anima, che animava la letteratura classica; proprio quell'idea definitivamente archiviata dall'estetica romantica. Di quest'ultima, Pirandello, senza forse rendersene completamente conto, porta alle estreme conseguenze l'aspetto più innovativo: la forza della lettura che compie l'opera, di cui abbiamo trattato nel primo capitolo richiamando alla memoria alcuni frammenti schlegeliani.

Pensiamo d'altronde alla cura con cui Manzoni stesso si mette in scena anche visivamente, tra le pagine del romanzo, nei due autoritratti affidati a Gonin, come lettore dell'Anoni-

mo seicentesco[6]: seduto in poltrona (la L dell'incipit) con una mano sul manoscritto aperto a seguirne le righe di scrittura; e poi, in chiusura, davanti al camino della biblioteca, sprofondato in più ampia e avvolgente poltrona, a riscaldare la mano libera e i piedi; e con il manoscritto tenuto nella mano sinistra, aperto alla parola «fine».

Grazie a questa sensibilità ancora tutta romantica, non dichiarata apertamente ma rivelata dalla lettura fattuale del romanzo, Pirandello coglie l'indebolimento autoriale nella tecnica narrativa dei *Promessi sposi*, in cui l'*escamotage* del manoscritto contribuisce notoriamente a sovrapporre le funzioni di lettore e autore, ma soprattutto a 'mediare' il legame tra autore e lettori di ogni tempo, che sono autorizzati a vivere per proprio conto il rapporto con i personaggi. Egli intuisce, di conseguenza, che i personaggi manzoniani sono concepiti secondo una complessa messa in scena, solo apparentemente rigida, che in realtà consente loro di farsi umoristicamente carico di tutte le possibilità esistenziali oltre la narrazione di primo livello, possibilità che sono in fin dei conti quelle immaginate dai lettori.

Proviamo allora a seguire l'impostazione pirandelliana, e illustriamo un caso di perfetta lettura umoristica che si sviluppa dall'interno del testo. Ci serviamo, a tal fine, anche della prima versione del romanzo, quel *Fermo e Lucia* che probabilmente Pirandello non lesse[7], ma che abbonda di digressioni per così dire fuori tema, di valore addirittura metatestuale, e si presenta con una struttura sconnessa, scardinata, meno omogenea e tesa rispetto alla definitiva, e dunque più innegabilmente umoristica nel senso esplicito, descrittivo, didascalico, prediletto da Pirandello.

Esemplare in tal senso è il caso della digressione intitolata *La Signora*, posta da Manzoni subito dopo la storia della monaca di Monza (Tomo II, capitolo primo), in cui l'autore immagina se stesso a colloquio con un «personaggio ideale»

---

[6] Cfr. Nigro, *Schede*, p. 212.

[7] Inferiamo ciò, più che dall'assenza della prima versione del romanzo dalla biblioteca di Pirandello (almeno secondo il catalogo in Barbina, *Biblioteca Pirandello*), dall'assenza di riferimenti di sorta negli scritti pirandelliani.

che lo rimprovera di alcune scelte narrative, tra cui principalmente quella di non aver lasciato abbastanza spazio all'amore. Sorvolando sulla pedagogica risposta di Manzoni, proviamo ad immaginare l'entusiastica reazione di Pirandello se avesse letto questo incipit di capitolo:

> Avendo posto in fronte a questo scritto il titolo di storia, e fatto creder così al lettore ch'egli troverebbe una serie continua di fatti, mi trovo in obbligo di avvertirlo qui, che la narrazione sarà sospesa alquanto da una discussione sopra principj; discussione la quale occuperà probabilmente un buon terzo di questo capitolo. Il lettore che lo sa potrà saltare alcune pagine per riprendere il filo della storia: e per me lo consiglio di far così: giacché le parole che mi sento sulla punta della penna sono tali da annojarlo, o anche da fargli venir la muffa al naso.
>
> La discussione viene all'occasione della osservazione seguente che mi fa un personaggio ideale. (*FL* II 1 171)

La digressione è narrativamente giustificata da un'imposizione dall'esterno, da un'urgenza verbale di questo fantomatico 'personaggio ideale' (fatalmente coincidente con un 'lettore ideale'), a conferma della natura romantica del personaggio che si accolla il peso della lettura, per così dire, 'dall'interno' del testo. Ponendosi su questa strada, i personaggi di Pirandello saranno infatti (e mi pare proprio questa l'essenza della struttura umoristica) delle (possibili) letture, sfuggite all'onniscienza autoriale, e cristallizzate in posizioni drammatiche che si impongono alla narrazione; l'autore non è più in grado di gestire la sua funzione testuale al di fuori di queste costruzioni alternative che si impongono dall'esterno.

Orbene, tornando a noi, e restando agli episodi della monaca di Monza: un lettore umorista potrebbe immaginare (o addirittura non può fare a meno di immaginare, in modi più o meno consapevoli) don Rodrigo e Lucia sposi. Che non si tratti di utopistiche forzature, è dimostrato dal fatto che tale eventualità viene ventilata, ovviamente come ipotesi assurda e dissacrante, nel dialogo fantastico, surreale, quasi onirico, tra Lucia e la monaca di Monza, poco dopo l'arrivo di Lucia al monastero; dialogo soppresso nell'edizione definitiva. Qui,

con fine operazione umoristica, Manzoni mette in bocca questa possibilità esistenziale, al limite della provocazione, alla meno degna moralmente dei suoi personaggi, Geltrude, che si abbandona ad una delirante e del tutto autonoma fantasticheria romantica avente per oggetto don Rodrigo:

«Egli pativa dunque davvero per voi,» domandò la Signora.
«Io non so di patire,» rispose Lucia, «so bene che avrebbe fatto meglio per l'anima e il corpo a lasciarmi attendere ai fatti miei, senza curarsi di una tapinella che non si curava niente di lui.» (*FL* II VI 270)

La Signora incalza, giocando al rialzo:

«Poveretto!» sclamò la Signora, con una certa aria di compassione nella quale pareva tralucesse quasi un rimprovero a Lucia.
«Poveretto?» riprese questa, «Poveretto? Oh Madonna del Carmine! Ella lo compatisce, illustrissima!»
«Sì, poveretto» rispose la Signora. «Convien dire che voi non abbiate mai avuto chi vi volesse male, giacché sentite tanto orrore per chi vi ha voluto bene» (*FL* II VI 270)

E così costringe Lucia a raccontare la storia della sua amica Bettina, sedotta e abbandonata da don Rodrigo, per arrivare finalmente ad indignarsi, sentendosi comunque vicina più a Bettina che a Lucia. La conclusione di Geltrude liquida per sempre l'ipotesi di lettura alternativa, ovvero il sogno romantico della stessa Geltrude, che resta però per così dire 'sospeso' nella fantasia del lettore grazie alla «maraviglia» destata dalla stranamente nominata «signora donna Lucia»:

« ... se da principio io ho mostrato qualche dispiacere per colui, è perché non vi eravate bene espressa; io credeva che alla fine egli avesse intenzione di sposarvi.»
«Sposarmi! Sposarlo!» esclamò Lucia, maravigliata di questo pensiero che supponeva l'accordo di due volontà, d'una delle quali ella sentiva, e dell'altra sapeva che ne erano mille miglia lontane. Geltrude credette che Lucia non alludesse ad altro ostacolo che alla differenza delle condizioni. «E perché no?» rispose, e abbandonandosi all'intemperanza della sua fantasia continuò: «Perché no, sposarvi? Se ne vede tante a questo mondo. Sareste la signora donna Lucia: che maraviglia!

Non sareste la donna più stranamente nominata di questo mondo». (*FL* II VI 274)

Nel *Fermo e Lucia* Geltrude si addossa il ruolo di lettrice umoristica, di 'sognatrice' alla maniera del lettore schlegeliano, mentre nei *Promessi sposi*, privata di questo ruolo, viene ricondotta all'interno della storia narrata come parte del sogno del lettore: eliminata tutta la parte del dialogo con Lucia che abbiamo citato, il suo sogno romantico di amore controcorrente è lasciato implicito, e dunque attivo ed agente nell'immaginario privato del lettore solitario. Quest'ultimo assume in tal modo su di sé il ruolo umoristico, abbandonato dal personaggio; segretamente connivente, in ciò, con l'autore. Si pensi a descrizioni come questa:

> Ciò che Gertrude aveva fino allora più distintamente vagheggiato in que' sogni dell'avvenire, era lo splendore esterno e la pompa: un non so che di molle e d'affettuoso, che da prima v'era diffuso leggermente e come in nebbia, cominciò allora a spiegarsi e a primeggiare nelle sue fantasie. S'era fatto, nella parte più riposta della mente, come uno splendido ritiro: ivi si rifugiava dagli oggetti presenti, ivi accoglieva certi personaggi stranamente composti di confuse memorie della puerizia, di quel poco che poteva vedere del mondo esteriore, di ciò che aveva imparato dai discorsi delle compagne; si tratteneva con essi, parlava loro, e si rispondeva in loro nome; ivi dava ordini, e riceveva omaggi d'ogni genere. Di quando in quando i pensieri della religione venivano a turbare quelle feste brillanti e faticose. (PS_{40}, IX 58-59)

«Sogni», «fantasie», «confuse memorie», «immagini»: sono tutti termini (o meglio 'parole', in senso leopardiano[8]) che tratteggiano una realtà profondamente interiorizzata, consumata

---

[8] Così Leopardi in un passo dello *Zibaldone*: «Le parole come osserva il Beccaria (tratt. dello stile) non presentano la sola idea dell'oggetto significato, ma quando più quando meno immagini accessorie. Ed è pregio sommo della lingua l'aver di queste parole. Le voci scientifiche presentano la nuda e circoscritta idea di quel tale oggetto, e perciò si chiamano termini perché determinano e definiscono la cosa da tutte le parti ... Giacché sono cose ben diverse la proprietà delle parole e la nudità o secchezza, se quella dà efficacia ed evidenza al discorso, questa non gli dà altro che aridità» (*Zib.*, p. 109-10).

nel chiuso di una stramba personalità psicologicamente problematica. E sono altresì concetti che disegnano un quadro di estremo realismo romantico, nel senso più pieno e 'schlegeliano' del termine: senza indugi sentimentali, senza venature moralistiche, senza alcuna morbosità descrittiva, ma colorato, punto per punto, secondo una logica interna al personaggio; che è come dire che Manzoni, divenuto lettore del suo personaggio, ne accoglie il dramma raccontandolo ma anche, in un certo senso, subendolo. Lo «splendido ritiro» della mente di Gertrude è anche quello della mente di ogni lettore (ivi compreso l'autore), divenuta palcoscenico in cui la storia della sventurata fanciulla può prendere forma e sostanza.

In altre parole, nell'edizione definitiva del romanzo, il *côté* che abbiamo definito 'antimanzoniano' è ovattato, relegato ai livelli testuali più profondi; il che contribuisce in maniera determinante al realismo un po' visionario, a tratti perfino onirico, proprio dei *Promessi sposi*.

Aver portato a leggibilità questo aspetto antimanzoniano del Manzoni, basato sul costante e a volte impercettibile sdoppiamento della posizione in scena, sul relativismo insito in molti interventi e giudizi apparentemente rigidi ed univoci; essersi servito di esso per esemplificare addirittura la sua idea di umorismo, è, direi, un grande merito critico di Pirandello. A cui va riconosciuta la sensibilità tutta particolare del lettore romantico, abituato a leggere oltre la pagina, a costruire un testo non scritto ma sommessamente suggerito da un autore disposto al dialogo e al confronto ininterrotto con i lettori di ogni tempo, e, quindi, con i suoi stessi personaggi.

3
Mimesi e traduzione in Leopardi

Partiamo da una tesi che Leopardi formula in termini inequivocabili nel 1826, ma intorno a cui ragionava da anni:

> Il tempo non è una cosa. Esso è uno accidente delle cose, e indipendentemente dalla esistenza delle cose è nulla; è uno accidente di questa esistenza; o piuttosto è una nostra idea, una parola ... In somma l'esser del tempo non è altro che un modo, un lato, per dir così, del considerar che noi facciamo la esistenza delle cose che sono, o che possono o si suppongono poter essere. Medesimamente dello spazio. Il nulla non impedisce che una cosa che è, sia, stia, dimori. Dove nulla è, quivi niuno impedimento è che una cosa non vi stia o non vi venga. Però il nulla è necessariamente luogo. È dunque una proprietà del nulla l'esser *luogo*: proprietà negativa, giacchè anche l'esser di luogo è negativo puramente e non altro. (*Zib*., p. 4233)

Maturando gradualmente questa convinzione, il poeta elabora (con sempre crescente consapevolezza) una forma di testualità basata su una progressione narrativa di copertura, di schermo, per un organismo complesso che punta sulla mimesi più che sulla diegesi; una complessità con cui è necessario familiarizzare se si vuole capire l'idea leopardiana di traduzione. L'intento autoriale è di dare risalto emotivo e comunicativo all'*attimo*, al *salto*, al *punto* che ha determinato lo scarto rispetto alla monotonia dell'esistenza, e che può determinare lo scarto del lettore rispetto alla ricezione emotivamente piatta e senza scosse. L'evento improvviso e irripetibile può essere una sensazione infinitiva[1], un sogno, l'angoscia per la fine di qual-

[1] Anche legata al ricordo, come «una ricordanza, una ripetizione, una ripercussione o riflesso della immagine antica» (*Zib*., p. 515).

cosa, il trasalimento per un suono o per uno sguardo, ma anche l'emozione per la lettura di una poesia: rendere testualmente questo accadimento (anche attraverso la traduzione) non vuol dire raccontarlo o circoscriverlo concettualmente con approssimazione e gradualità, bensì mimarlo, e tentare di restituirlo vivo a chi legge. Anche la traduzione, pertanto, è intesa come un'operazione mimetica: un'imitazione, che è sempre anche una meta-traduzione, in quanto ricerca e propone delle strategie per far rivivere nella sua forza comunicativa il testo di partenza.

Una tale intenzionalità compositiva deve per forza fondarsi su un apparato retorico sperimentale, ovvero su una retorica moderna, il cui canale espressivo più significativo è costituito da una figura tradizionale, pressoché sinonimo di poesia, sulla quale poggia gran parte del peso del rinnovamento: la metafora. Per sua natura essa è in grado di attivare sulla scena testuale una sorta di rappresentazione in atto, fondandosi su immagini in movimento che prendono vita proprio in virtù dell'interazione dei campi semantici; il costrutto metaforico si configura come riflesso linguistico-espressivo di un pensiero analogico potentemente *in fieri*, che struttura ed attiva il livello mimetico del testo.

La novità e l'arditezza delle metafore (ma sempre senza esagerare: l'esempio limite sono le metafore bibliche[2]) costituisce una *conditio sine qua non* per un testo vivo e comunicante, un vero e proprio progetto compositivo:

Nelle annotazioni alle mie Canzoni (Canzone 6. stanza 3. verso 1) ho detto e mostrato che la metafora raddoppia o moltiplica l'idea

---

[2] «ardirò di affermare che quelle tali espressioni della Bibbia, nella poesia umana sono esagerazioni, e che in essa poesia vale assolutamente più in rigore di pregio poetico, quel Giove accennante col capo e scuotente l'Olimpo; quel Nettuno che in quattro passi traversa provincie; quel grido di Marte ferito che pareggia il grido di diecimila combattenti e d'improvviso atterrisce ambedue gli eserciti, Greco e troiano; (Il. 5.) quella caduta dello stesso Dio che disteso occupa sette iugeri di terreno; (Il. 21. 407.) di quelle tante imagini sublimissime della Bibbia, perché nella poesia umana ci vuole il mezzo dappertutto, il mezzo, che è il gran luogo di verità e di natura, e che né anche col vero si dee oltrepassare: e il sublime dee scuotere fortemente il lettore, ma non subbissarlo con cose che oltrepassino la capacità nostra» (*Zib.*, p. 13).

rappresentata dal vocabolo. Questa è una delle principali cagioni per cui la metafora è una figura così bella, così poetica, e annoverata da tutti i maestri fra le parti e gl'istrumenti principalissimi dello stile poetico, o anche prosaico ornato e sublime ec. Voglio dire ch'ella è così piacevole perché rappresenta più idee in un tempo stesso (al contrario dei *termini*). E però ancora si raccomanda al poeta (ed è effetto e segno notabilissimo della sua vena ed entusiasmo e natura poetica, e facoltà inventrice e creatrice) la novità delle metafore. Perchè grandissima, anzi infinita parte del nostro discorso è metaforica, e non perciò quelle metafore di cui ordinariamente si compone risvegliano più d'una semplice idea. Giacchè l'idea primitiva significata propriamente da quei vocaboli traslati è mangiata a lungo andare dal significato metaforico il quale solo rimane, come ho pur detto l. c. E ciò quando anche la stessa parola non abbia perduto affatto, anzi punto, il suo significato proprio, ma lo conservi e lo porti a suo tempo. P. e. accendere ha tuttavia la forza sua propria. Ma s'io dico accender l'animo, l'ira ec. che sono metafore, l'idea che risvegliano è una, cioè la metaforica, perchè il lungo uso ha fatto che in queste tali metafore non si senta più il significato proprio di accendere, ma solo il traslato. E così queste tali voci vengono ad aver più significazioni quasi al tutto separate l'una dall'altra, quasi affatto semplici, e che tutte si possono omai chiamare ugualmente proprie. Il che non può accadere nelle metafore nuove, nelle quali la moltiplicità delle idee resta, e si sente tutto il diletto della metafora: massime s'ell'è ardita, cioè se non è presa sì da vicino che le idee, benchè diverse, pur quasi si confondano insieme, e la mente del lettore o uditore non sia obbligata a nessun'azione ed energia più che ordinaria per trovare e vedere in un tratto la relazione il legame l'affinità la corrispondenza d'esse idee, e per correr velocemente e come in un punto solo dall'una all'altra; in che consiste il piacere della loro moltiplicità. Siccome per lo contrario le metafore troppo lontane stancano, o il lettore non arriva ad abbracciare lo spazio che è tra l'una e l'altra idea rappresentata dalla metafora; o non ci arriva in un punto, ma dopo un certo tempo; e così la moltiplicità simultanea delle idee, nel che consiste il piacere, non ha più luogo. (*Zib.*, pp. 2468-70; 10 giugno 1822)

La metafora non serve a rappresentare analogie già date, bensì a crearne di nuove, che ampliano e modificano la nostra visione del mondo; e d'altronde già il Tesauro nel *Cannocchiale aristotelico* teorizzava che una metafora vivida, interessante,

debba creare somiglianze tra cose dissomiglianti[3]. Leopardi sembra dare per scontata la molteplicità funzionale della metafora: la dipendenza contestuale, la polisemia, la fondamentale portata cognitiva, e dunque comunicativa. Per dirla con Weinrich, il fascino di questa figura del pensiero è costituito da una tensione tra il significato della parola e l'intendimento che essa esprime, che non è all'interno del significato bensì al di fuori di esso[4].

Fondamentale, per il senso e la portata conoscitiva della metafora leopardiana, è in effetti il riconoscimento della contraddizione e del contrasto all'interno del pensiero logico, e la conseguente estensione all'infinito del pensiero analogico: per Leopardi le associazioni tra i dati non sono fatte per somiglianza ma per assimilazione di opposti:

> Un vigore anche passeggero del corpo, che influisca sullo spirito, gli fa vedere rapporti tra cose disparatissime, trovare dei paragoni, delle similitudini astrusissime e ingegnosissime (o nel serio o nello scherzoso), gli mostra delle relazioni a cui egli non aveva mai pensato, gli dà insomma una facilità mirabile di rassomigliare e ravvicinare gli oggetti delle specie le più distinte, come l'ideale col più puro materiale, d'incorporare vivissimamente il pensiero il più astratto, di ridur tutto ad immagine, e crearne delle più nuove e vive che si possa credere ... Tutte facoltà del gran poeta, e tutte contenute e derivanti dalla facoltà di scoprire i rapporti delle cose, anche i menomi e più lontani, anche delle cose che paiono le meno analoghe. ec. (*Zib.*, p. 1650; 7 settembre 1821)

Il movimento euristico, in tale processo mentale, non può seguire la pacifica e rassicurante idea di un tempo progressivo, di una gradazione o scala; esso è invece concentrato *in un*

---

[3] Cfr. in proposito Lorusso, *Cannocchiale*, e Bisi, *Il velo di Alcesti*. Ma in Leopardi la preziosa lezione barocca appare filtrata, anche grazie all'apporto vichiano, attraverso una coscienza di più radicale approccio filosofico: è come se la valenza speculativa della metafora si fosse moltiplicata – come si tenterà di spiegare più avanti nel saggio – in direzione di un'autonomia del veicolo metaforico, a scapito di un *focus* sempre più relegato alla lettera del testo e ridotto a finzione narrativa.

[4] Cfr. Weinrich, *Metafora e menzogna*, pp. 163-64.

punto, quando la ragione compie un salto improvviso e inaspettato in un'altra dimensione, annullando la propria collaudata riflessività[5]. Il «punto» (e con esso il «salto») e la «scala» sono metafore opposte e complementari, ricorrenti con estrema insistenza nello *Zibaldone*, chiamate a figurare e spiegare le differenti ed inconciliabili modalità di funzionamento del pensiero:

> Non v'è scala, gradazione, né progressione che dal materiale porti all'immateriale (come non v'è dall'esistenza al nulla). Fra questo e quello v'è uno spazio immenso, ed a varcarlo v'abbisogna il salto (che da' Leibniziani giustamente si nega in natura). Queste due nature sono affatto separate e dissimili come il nulla da ciò che è; non hanno alcuna relazione fra loro; il materiale non può comporsi dell'immateriale più di quello che l'immateriale del materiale. (*Zib.*, p. 1636; 5 settembre 1821)

È infatti il «colpo d'occhio» a condensare nell'attimo la massima estensione spaziotemporale della mente:

> Quando delle parti le più minutamente ma separatamente considerate si vuol comporre un gran tutto, si trovano mille difficoltà, contraddizioni, ripugnanze, assurdità, dissonanze e disarmonie; segno certo ed effetto necessario della mancanza del colpo d'occhio che scuopre in un tratto le cose contenute in un vasto campo, e i loro scambievoli rapporti. (*Zib.*, p. 1854; 6 ottobre 1821)

La conoscenza che ne deriva è quella del *genio*, cioè di colui che è in grado di scorgere «in un tratto» (o in un punto, o in un salto) rapporti tra cose diversissime e lontanissime; conoscenza che, insieme al piacere intellettuale ad essa conseguente, è la stessa che si produce nella metafora viva (per dirla con Ricoeur), quando però il lettore è in grado di 'saltare' il significato metaforico (cioè quello che oggi chiamiamo il *focus*, o il *topic*, o il *tenore* della metafora) per appuntare l'attenzione su quel-

[5] Per l'immagine del punto, e in generale per la funzione conoscitiva della metafora in Leopardi, rinvio a Del Gatto, *Punto acerbo*; in particolare si veda l'*Introduzione* al volume.

lo che oggi chiamiamo il veicolo, cioè l'espressione letterale, a cui viene riconosciuta un'autonomia testuale consistente, in grado di attivare canali ermeneutici alternativi.

Va da sé che una tale prospettiva metaforica si accompagna ad una profonda riflessione sul nesso lingua-pensiero, e dunque sul concetto stesso di comunicazione, ormai a tutti gli effetti mediatica, consapevolmente e programmaticamente non univoca. Anche la conoscenza che ne deriva si connoterà per forza come ambigua, veicolata da un linguaggio che ha scoperto il suo insoddisfacente bagaglio semantico, il suo potenziale di relativismo strutturale, prima di Saussure ma già in quella direzione: in direzione cioè del riconoscimento dell'autonomia del segno. In un cruciale passaggio zibaldoniano del 1821 Leopardi, pensando all'espressione del volto dei bambini, mostra una sensibilità che tende la mano all'approccio strutturalista messo a punto tempo dopo da Ferdinand de Saussure, utilizzando tra l'altro termini molto specifici e oggi fortemente connotati, come *segno*, *significato*, *significante*, *significazione*, a proposito del rapporto tra la fisionomia del volto e il senso che le viene attribuito da chi la osserva:

> Perché quando anche le fisionomie dei fanciulli sieno quanto all'apparente conformazione, significantissime; lo spettatore non applica a questo *segno*, veruna notabile *significazione*, sapendo che il carattere del fanciullo non è ancora formato ... Sicché la fisionomia del fanciullo lascia l'uomo quasi indifferente, com'è indifferente (almeno per allora) e di poco conto, ciò ch'ella può significare, e com'è *leggera la corrispondenza tra il significante e il significato*. Giacché anche questa non solo è determinata dalle assuefazioni, ma anche in gran parte ne deriva, e perciò non può loro essere anteriore. (*Zib.*, pp. 1905-6; 12 ottobre 1821)

Che questa riflessione riguardi un problema anche linguistico (relazione tra significante e significato nella lingua) è suggerito dal fatto che in tutto questo periodo (cioè intorno all'anno 1821) Leopardi si sofferma sull'assuefazione in rapporto alla natura e al linguaggio, e sui concetti di antico e moderno. La *significazione* consiste nel grado e nel genere di corrispondenza tra significante e significato, e poiché questi derivano quasi

completamente dall'assuefazione ne consegue che la significazione è praticamente tutt'uno con l'assuefazione. Anche l'idea di bellezza, aveva detto Leopardi, dipende dall'abitudine e dalla cultura di un popolo; il che – stando all'equazione appena espressa – vuol dire che dipende dalla significazione che si attribuisce ad una data fisionomia, ovvero dalla corrispondenza che si instaura tra significante e significato in seguito alla pratica assuefattiva.

Il segno linguistico, dunque, è autonomo e significativo nella misura in cui può essere attivato dall'assuefazione (intesa anche come abilità, cultura, capacità) del parlante e del ricevente (ascoltatore o lettore). Ciò vale naturalmente, in misura amplificata, per le traduzioni: nelle quali c'è un passaggio in più, ovvero il doppio canale comunicativo del testo tradotto e di quello in traduzione, che si intersecano e a volte si scontrano. Perché questo doppio canale possa funzionare dal punto di vista comunicativo, e perché entrambi i livelli possano essere attivati adeguatamente dal lettore, è necessario che si rispetti la potenzialità mediatica del testo. Il lettore romantico (e post-romantico) assume il testo come un *medium* in cui entrare e agire da persona testuale; dunque non capisce e non sente un testo che non preveda questo piano mimetico, anche nel caso di un classico latino o greco. Ma com'è possibile mantenere intatta, anzi riattivare, la sfera mediatica in una traduzione, ovvero in una lingua (com'è l'italiana, al contrario della francese) che ha un suo proprio sistema di riferimenti, cioè una sua propria «indole»? È possibile solo in parte, proprio rispettando quell'indole e facendola interagire con l'altra:

> L'indole della nostra lingua è capace di leggerezza, spirito, brio, rapidità ec. come di gravità ec. è capace di esprimere tutte le nuances della vita sociale, ec. ma non è capace, come nessuna lingua lo fu, di un'indole forestiera. Così riguardo alle traduzioni. Ell'è capace di tutti i più disparati stili, ma conservando la sua indole, non già mutandola; altrimenti la nostra lingua converrebbe che mancasse d'indole propria, il che non sarebbe pregio ma difetto sommo. (*Zib.*, pp. 1946-47; 19 ottobre 1821)
>
> la lingua italiana, che in ciò chiamo unica tra le vive, può nel tradurre, conservare il carattere di ciascun autore in modo ch'egli sia tutto

insieme forestiero e italiano. Nel che consiste la perfezione ideale di una traduzione e dell'arte di tradurre. Ma ciò non lo consegue con la minuta esattezza del tedesco, benchè sia capace di molta esattezza essa pure (come si può veder nell'Iliade del Monti); bensì con l'infinita pieghevolezza e versatilità della sua indole, e che costituisce la sua indole. (*Zib*., p. 1950; 19 ottobre 1821)

La lingua è materia pieghevole, cioè duttile, molle, una sorta di pasta da modellare, secondo una metafora molto amata da Leopardi, che la utilizza più volte nello *Zibaldone* proprio in questo stesso periodo, in riferimento tanto alla lingua quanto al carattere dell'individuo[6]. Una tale convinzione porta alla valorizzazione, riscoperta e reinvenzione del livello metaforico, che è come dire originario, della lingua di provenienza, poiché:

La massima parte di qualunque linguaggio umano è composto di metafore, perché le radici sono pochissime, e il linguaggio si dilatò massimamente a forza di similitudini e di rapporti. Ma la massima parte di queste metafore, perduto il primitivo senso, son divenute così proprie, che la cosa ch'esprimono non può esprimersi, o meglio esprimersi diversamente. Infinite ancora di queste metafore non ebbero mai altro senso che il presente, eppur son metafore, cioè con una piccola modificazione, si fece che una parola significante una cosa, modificata così ne significasse un'altra di qualche rapporto colla prima. Questo è il principal modo in cui son cresciute tutte le lingue. Ora sin tanto che l'etimologie di queste originariamente metafore, ma oggi, o anche da principio, parole effettivamente proprie, si ravvisano e sentono, il [che] accade almeno nella maggior parte delle parole *proprie* di una lingua, l'idea ch'elle destano, è quasi doppia, benché la parola sia proprissima, e di più esse producono nella mente, non la sola concezione ma l'immagine della cosa, ancorché la più astratta, essendo anche queste in qualsivoglia lingua, sempre in ultima analisi espresse con metafore prese dal materiale e sensibile. (*Zib*., pp. 1702-3; 15 settembre 1821)

In un'eventuale traduzione è possibile perdere – soprattutto se il codice ricevente non ha la medesima flessibilità di

[6] Si vedano, tra gli altri, *Zib*., p. 1452 (sulla natura dell'uomo), p. 1905 (sulla fisionomia dei fanciulli ancora da modellare), p. 2080 (sulla lingua tedesca). Si veda in proposito il capitolo successivo di questo volume.

quello di partenza – questa sensazione, di concezione e immagine insieme, della cosa significata. E ne consegue che una traduzione accurata debba rendere giustizia di questo doppio canale ricettivo, e dunque restituire il valore metaforico (in alcuni casi assopito dall'uso ed eventualmente da risvegliare) a molte parole anche proprie; o, al contrario, risospingere al senso letterale e proprio i vocaboli che nel tempo hanno assunto un significato solo metaforico, per recuperare l'eleganza e la vastità delle sensazioni.

È un impegno che si concentra in gran parte sulla scelta dei sinonimi, di cui la lingua italiana abbonda come tutte le lingue moderne[7]: recuperare le differenze semantiche e le sfumature di significato, per far rivivere il testo originario, è una vera e propria missione per il traduttore:

> col tempo e colla forza prepotente dell'uso ... le lingue perderono la facoltà che avevano al loro buon tempo di esprimere distintamente le menome differenze delle idee, e queste differenze poco conosciute o notate dai parlatori, fecero che svanissero le piccole ma reali differenze de' significati delle parole. Ed ecco i sinonimi. (*Zib.*, p. 1480; 10-13 agosto 1821)

> I cattivi parlatori e i trascurati scrittori, sono dunque secondo me, le prime e principali origini dei sinonimi in qualunque lingua. Possiamo anche dire, il tempo, il quale non permette che le cose umane conservino una stessa condizione. Anche gli scrittori eleganti, e massime i poeti furono in causa di questo effetto: perché l'eleganza consiste nel pellegrino e diviso dal volgo; e quindi gli usi metaforici, e quindi gli ardiri, le inversioni di significato ec. ec. che messe in uso dagli scrittori eleganti, passarono poi col tempo a prender luogo di proprietà, scacciando le proprietà primitive, e confondendo il significato delle parole proprie, con quello delle parole usate metaforicamente (*Zib.*, p. 1481; 10-13 agosto 1821)

Il traduttore ha il dovere di fare ammenda, per quanto possibile, di questa situazione: egli dovrebbe riparare alla sparizione delle *nuances* semantiche delle parole, ripristinando (per

[7] Cfr. Manotta, *Sinonimi*, in particolare le pp. 249-67.

quanto possibile) quella risonanza polisemica e comunicativa che può derivare soltanto dalla fedeltà ai significati originari. È pur vero che la traduzione, per sua natura, affetta e non può mai essere davvero spontanea:

> il traduttore necessariamente affetta, cioè si sforza di esprimere il carattere e lo stile altrui, e ripetere il detto di un altro alla maniera e gusto del medesimo. Quindi osservate quanto sia difficile una buona traduzione in genere di bella letteratura, opera che dev'esser composta di proprietà che paiono discordanti e incompatibili e contraddittorie. E similmente l'anima e lo spirito e l'ingegno del traduttore. Massime quando il principale o uno dei principali pregi dell'originale consiste appunto nell'inaffettato, naturale e spontaneo, laddove il traduttore per natura sua non può essere spontaneo. Ma d'altra parte quest'affettazione che ho detto è così necessaria al traduttore, che quando i pregi dello stile non sieno il forte dell'originale, la traduzione inaffettata in quello che ho detto, si può chiamare un dimezzamento del testo, e quando essi pregi formino il principale interesse dell'opera, (come in buona parte degli antichi classici) la traduzione non è traduzione, ma come un'imitazione sofistica, una compilazione, un capo morto, o se non altro un'opera nuova. (*Zib.*, pp. 319-20)

L'unica traduzione accettabile è dunque una traduzione aperta e desiderosa di entrare nell'opera accogliendone e palesandone le difficoltà, e soprattutto mostrando le contraddizioni insite in essa come cicatrici da esibire, segni di un confronto duro e combattuto: per evitare che il testo si trasformi in «un'imitazione sofistica, una compilazione, un capo morto». E, a proposito della lingua tedesca che al presente si vanta di poter ben tradurre qualunque altra lingua, Leopardi dice che essa è ancora passibile di miglioramento, mentre in futuro

> quelle traduzioni ora lodate e celebrate piuttosto, cred'io, per gusto matematico che letterario, piuttosto come curiosità che come opere di genio, piuttosto come un panorama o un simulacro anatomico o un automa, che come una statua di Canova, piuttosto misurandole col compasso, che assaporandole e gustandole e paragonandole agli originali col palato, quelle traduzioni, dico, parranno ai tedeschi non tedesche (*Zib.*, p. 2861; 29 giugno 1823)

Imitazione dunque, certamente; ma vitale, non passiva[8]. L'opera in traduzione non deve essere un resoconto dei contenuti dell'originale (com'è il caso delle traduzioni francesi, che, secondo Leopardi, non sono traduzioni ma piuttosto relazioni, «compilazioni» per l'appunto); deve essere al contrario uno scavo nella potenza comunicativa dell'originale, un confronto con il suo spessore mediatico, in modo da produrre un diverso *medium* dotato di autonoma 'mappatura' (cioè relazione tra i domini semantici), che però si inserisca nel circuito comunicativo dell'altro, funzionando come una cassa di risonanza e dando così vita ad un organismo controverso ma vivo.

Come per tutte le imprese letterarie moderne (compresa la scrittura poetica *tout court*), Leopardi prevede il sostanziale fallimento, ma non la rinuncia. La sua costante tendenza dialettica lo porta ad integrare nell'impresa l'impossibilità della stessa, ad accettare la contraddizione suprema, a tentare strade nuove nella strutturazione testuale in grado di sussumere e di superare lo scacco dell'impossibilità e della sconfitta. Ma per far ciò è necessaria la collaborazione del lettore, la cui funzione diventa centrale e strutturalmente fondante, tanto che è lui, con la sua competenza ricettiva ed interattiva, a decidere la traducibilità o meno di un classico:

> È cosa osservata che le antiche opere classiche, non solo perdono moltissimo, tradotte che siano, ma non vaglion nulla, non paiono avere sostanza alcuna, non vi si trova pregio che l'abbia potute fare pur mediocremente stimabili, restano come stoppa e cenere. Il che non solo non accade alle opere classiche moderne, ma molte di esse nulla perdono per la traduzione, e in qualunque lingua si voglia, sono sempre le medesime, e tanto vagliono quanto nella originale. (*Zib*., p. 3475; 19 settembre 1823)

I concetti di moderno e di antico si confondono nel nuovo concetto di classicità (intraducibile quella antica, traducibile

[8] Sul rapporto tra fedeltà e originalità nelle traduzioni leopardiane si vedano Fasano, *Il Romanticismo e l'antico*, pp. 69-73 e p. 78; Bigi, *Leopardi traduttore*; Nacci, *Leopardi teorico*; Prete, *Traduzione*. Si vedano anche Bellucci, *Teoria e pratica*, in particolare le pp. 41-42; Stasi, *Idee traduzione*.

quella moderna). Tasso è antico e moderno insieme, così come Virgilio e Omero: antico e moderno sono in realtà categorie a-spaziali e a-temporali, che dipendono piuttosto dall'abitudine ai versi di quei poeti e dalla loro capacità di apparire sempre attuali. Ma sono comunque categorie relative, che all'occorrenza è perfino possibile invertire: si può rendere vitale un'espressione antica voltandola in un vocabolo modernissimo, al limite del neologismo:

> Un'osservazione importantissima intorno alle traduzioni, e che non so se altri abbia fatta ... è questa. Molte volte noi troviamo nell'autore che traduciamo p. e. greco, un composto, una parola che ci pare ardita, e nel renderla ci studiamo di trovargliene una che equivalga, e fatto questo siamo contenti. Ma spessissimo quel tal composto o parola comechè sia, non solamente era ardita, ma l'autore la formava allora a bella posta, e però nei lettori greci faceva quell'impressione e risaltava nello scritto come fanno le parole nuove di zecca, e come in noi italiani fanno quelle tante parole dell'Alfieri p. e. *spiemontizzare* ec. ec. Onde tu che traduci, posto ancora che abbi trovato una parola corrispondentissima proprissima equivalentissima, tuttavia non hai fatto niente se questa parola non è nuova e non fa in noi quell'impressione che facea ne' greci ... Ecco un esempio. Luciano ne' Dial. de' morti; Ercole e Diogene; usa la parola ἄντανδρον. Cerca ne' Lessici: spiegano: succedaneus ec. ma se tu volti: sostituto, o che so io, non arrivi per niente all'efficacia burlesca e satirica di quella nuova parola di Luciano che vuol dire: contrappersona, e colla sua novità ha una vaghezza e una forza particolare specialmente di deridere. (*Zib*., p. 12)

L'operazione di vivificazione, ovvero di ammodernamento, dell'espressione verbale, che equivale ad una vera e propria traduzione, è una scommessa contro il nulla della rinuncia all'originalità linguistica e comunicativa, ed è un grido di aiuto lanciato verso il lettore.

D'altro canto, le metafore con cui Leopardi descrive il testo tradotto in modo meccanico, anche se fedele alla lettera, sono le stesse che descrivono (anche per i romantici tedeschi) il testo non vivificato dal lettore: *un capo morto*, *un simulacro anatomico*, *un automa*, *stoppa*, *cenere*. Se il lettore recepisce in modo passivo, ovvero subisce il testo invece di attivarlo, esso resta inanimato; ma, al tempo stesso, il testo deve possedere

gli strumenti intrinseci (strutturali e linguistici) per attivare il processo di partecipazione del lettore. Non si tratta di una prescrizione interventista per l'interprete; e soprattutto non si tratta di una posizione critica dell'interprete sul testo, ma di un'idea compositiva: un testo è moderno (anche se è un classico greco o latino) nella misura in cui possiede gli strumenti che consentono l'esercizio attivo della funzione lettoriale. In caso contrario, si tratta di un'opera chiusa nella sua contingenza e dunque inattivabile e non comunicativa.

Non è un caso che per Leopardi il classico 'moderno' preveda la recitazione, come ammette nella prefazione alla *Traduzione del Libro secondo della Eneide*:

> Perciocché letta la Eneide (sì come sempre soglio, letta qual cosa è, o mi pare veramente bella), io andava del continuo spasimando, e cercando maniera di far mie, ove si potesse in alcuna guisa, quelle divine bellezze; né mai ebbi pace infinché non ebbi patteggiato con me medesimo, e non mi fui avventato al secondo Libro del sommo poema, il quale più degli altri mi avea tocco, sì che in leggerlo, senza avvedermene, lo recitava, cangiando tuono quando si convenia, e infocandomi e forse talvolta mandando fuori alcuna lagrima[9].

Il che significa che il testo letterario presume un livello consistente di teatralità, di sovrapposizione continua tra lettore ed autore, in una sorta di traduzione *in fieri* da un sistema linguistico (che è anche sistema di pensiero) ad un altro. Dire che una traduzione deve rendere lo spirito dell'originale, e fare lo stesso effetto che faceva nel lettore della lingua originale, significa attribuire alla lingua una funzione di *medium*, con un suo sistema proprio e peculiare che è tutt'uno con gli usi e i costumi del paese, con il pensiero che da quella lingua si sviluppa. Ogni traduzione è dunque una possibile traduzione, come ogni lettura è solo una possibile lettura. Se tradurre significa accedere ad un diverso sistema di pensiero, vuol dire anche entrare in sintonia con una diversa struttura mediatica, capirne le regole ed «imitare» l'effetto del prodotto di quelle

[9] Leopardi, *Traduzione II Eneide*, p. 434a.

regole pur restando all'interno del proprio *medium*, secondo quello che Walter Benjamin definirà «un rapporto di vita[10]».

Un componimento in coda ai *Canti*, dal titolo significativo *Imitazione*, traduce (forse intorno al 1828-1830) una poesia francese, *La feuille* di Arnault, apparsa in epigrafe ad un articolo dello «Spettatore straniero» intitolato *La malinconia* (vol. XI, 1818, n° 12, p. 55). Riporto qui di seguito il testo originale e l'«imitazione» leopardiana – della quale non si conoscono autografi – evidenziando i versi più significativi:

De ta tige détachée
Pauvre feuille dessechée
Où vas-tu? – *Je n'en sais rien.*
L'orage a brisé le chêne
Qui seul était mon soutien.
De son inconstante haleine
Le Zéphir ou l'Aquilon
Depuis ce jour me promène
De la foret à la plaine,
de la montagne au vallon.
Je vais où le vent me mène
Sans me plaindre ou m'effrayer;
Je vais où va toute chose,
Où va la feuille de rose
Et la feuille de laurier[11].

Lungi dal proprio ramo
Povera foglia frale
Dove vai tu? – Dal faggio
Là dov'io nacqui, mi divise il vento.
Esso, tornando, a volo
Dal bosco alla campagna,
Dalla valle mi porta alla montagna.
Seco *perpetuamente*

---

[10] Benjamin, *Compito traduttore*, p. 41 («Come le manifestazioni vitali sono intimamente connesse col vivente senza significare qualcosa per lui, così la traduzione procede dall'originale, anche se non dalla sua vita quanto piuttosto dalla sua sopravvivenza»).

[11] Antoine-Vincent Arnault, *Fables et poésies diverses*, Paris, Bossange, 1825, *fable* XVI, p. 168.

Vo pellegrina, e tutto l'altro ignoro.
Vo dove ogni altra cosa,
Dove *naturalmente*
Va la foglia di rosa,
E la foglia d'alloro.

Si tratta di una traduzione piuttosto libera, anche per la tessitura metrica della strofa (appunto 'libera'), destinata a dimostrare implicitamente la scarsa «poeticità» della lingua francese. Come spiega Mengaldo, Leopardi allarga la portata esistenziale della peregrinazione della foglia, assolutizzandola nella rappresentazione della pura e universale umanità, e liberandola definitivamente dall'occasione autobiografica (l'esilio dell'Arnault dopo la caduta di Napoleone[12]). Mi pare che qui la foglia assolutizzi i propri caratteri metaforici, ampliati e finalizzati a rappresentare il movimento vitale della natura, dove anche la metaforizzazione del vento è accentuata dal punto di vista analogico, e affrancata dalla personificazione del nome proprio (*Le Zéphire ou l'Aquilon* diventano *il vento*). Una certa precisione riguarda soltanto il punto di partenza, ovvero l'albero, che però da quercia diventa faggio: *il faggio* ospitava la foglia, che ora vaga sciolta in spazi indeterminati. Le rime sono più libere, spesso sostituite da allitterazioni, assonanze o consonanze (*ram*o/*faggi*o, *fra*l*e*/*v*o*l*o/, *v*o*l*o/*ign*o*r*o, v*ent*o/v*o*l*o, *v*e*n*t*o*/*mo*n*tagna*/*perpetuame*nte), e forse questo è in parte il motivo della sostituzione della quercia (*le chêne*[13]). Ma il faggio è in effetti albero di maggiore pregnanza lirica per Leopardi, che lo utilizza in diverse occasioni (si pensi all'*Ultimo canto di Saffo*, «e non de' faggi, | il murmure saluta», vv. 30-31), recuperandolo dalla tradizione a lui più consona: oltre all'ovvio Virgilio bucolico[14], basti ricordare il verso petrarchesco «las-

[12] Cfr. Mengaldo, *Leopardi antiromantico*. Secondo Mengaldo, Leopardi trasforma «una simbologia tra esistenziale e politica in una nuda rappresentazione dell'universale destino degli uomini» (p. 41).

[13] Intramontabili le finissime osservazioni in merito alla partitura fonica e metrica dell'*Imitazione* contenute in Monteverdi, *Una foglia*.

[14] Interessante notare come Virgilio, che lo utilizza nel noto primo verso della prima Bucolica (*Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi*), avesse importato il

sando l'erba e le fontane e i faggi» (*Rvf* L 33) riecheggiato nel *Canto notturno*: «e vede | greggi, fontane ed erbe» (v. 13).

I primi due versi danno già la misura della trasformazione a cui Leopardi sottopone il componimento: *lungi* e *frale* sono parole poetiche e vaghe, che surrogano i più netti e aridi *détachée* e *desséchée*. La domanda diretta è mantenuta, ma è come slegata e alleggerita dalla musicalità dei versi che privilegiano i giochi fonici: *foglia*, *frale*, *faggio*. L'attacco della risposta è armonizzato con l'interrogazione, senza stacco: *lungi dal proprio ramo ... Dal faggio*. Si elimina pertanto la risposta secca («Non so nulla») e la si fa confluire nei versi successivi, come ammissione conclusiva di limite conoscitivo («e tutto l'altro ignoro», per cui ricordiamo il *Canto notturno*: «indovinar non so», «questo io conosco e sento», «altro mai non ispera»), mescidata all'altra ammissione autoanalitica, «sans me plaindre», che viene sciolta nell'avverbio «naturalmente», eco del «perpetuamente» del v. 8. Si accentua l'aspetto 'umano' della foglia, che sembra avere una sua volontà, o piuttosto coscienza, mentre nell'originale è più inanimata (*lungi ... mi divise*, al posto di *détachée*, *frale* al posto di *desséchée*: scelte che preferiscono l'attività alla passività). Gli avverbi in *-mente*, inoltre, marcano come segnali infinitivi[15] il cammino inesorabile della foglia, alludendo alla sua lentezza e alla sua ineluttabilità. E la memoria va agli avverbi della *Sera del dì di festa*: «bramosamente» (v. 41), «similmente» (v. 46).

In generale, il campo metaforico si allarga, si fa più vago, in senso etimologico; le associazioni si formano liberamente, vagando ed errando (anche rispetto al testo di partenza). A questa finalità mira anche la tendenza, apparentemente op-

---

greco φηγός di Teocrito, che però è la quercia: Leopardi, dunque, sembra ripercorrerne le orme nel trasformare la quercia in faggio, laddove fonicamente più conservativo e rispettoso della fonte, e semanticamente più evocativo. La questione, comunque, mi pare che meriti senz'altro un approfondimento ed è ciò che mi riprometto di fare in altra sede.

[15] Secondo le modalità che abbiamo appreso dalle preziose e ormai imprescindibili analisi foniche condotte da Blasucci, *Segnali*. L'estensione dell'idea di infinito e dei relativi segnali testuali a tutto il libro dei *Canti* è argomento trattato con nuovi spunti ed applicazioni critiche in Blasucci, *Stormire*.

posta, a condensare i concetti, abbreviando il componimento e rendendolo in tal modo più allusivo e denso: meno dettagliato ma più poetico: anche grazie alla riduzione ad un unico soggetto (*il vento*, che da solo condensa e compatta l'unità narrativa[16]). La metaforicità legata all'associazione foglia/uomo diventa più evidente in virtù soprattutto dell'espressione «Seco perpetuamente | Vo pellegrina e tutto l'altro ignoro», che ricorda (come abbiamo accennato) il destino del pastore errante, il suo errare a vuoto, sempre uguale, che replica su scala ridotta il percorso lunare; ma, al contrario di questo, è fatalmente teso alla morte.

L'*Imitazione*, nella raccolta definitiva dei *Canti*, è posizionata dopo la *Ginestra*, quasi in ideale prosecuzione col canto dedicato al fiore del deserto. La foglia, imparentata ed allitterante col fiore (*La ginestra* si chiude con numerose allitterazioni in *f*: f*ascio*, f*ortuna*, *in*f*erma*, f*rali*, f*ato*, viatico fonico all'*Imitazione*: f*oglia*, f*rale*, f*aggio*), accetta la propria sorte 'naturalmente': la sua voce è anche eco di quella della ginestra, che non si oppone al destino come fanno invece stoltamente gli uomini. E non sarà un caso, credo, che proprio in quel canto finale di appello umanitario e solidale prenda forma una valenza metaforica di particolare intensità e maturità filosofica, in cui la funzione del pensiero analogico è messa completamente al servizio dell'oggetto rappresentato (ovvero del veicolo metaforico) che riesce a condensare in sé una serie di livelli comunicativi legati ad altri veicoli che ad esso si sommano: primo fra tutti, quello relativo all'immagine del «punto», sfruttato in modo da permeare con la sua essenza l'interazione tra sguardo umano e sguardo universale («E poi che gli occhi a quelle luci appunto | Ch'a lor sembrano un punto | E sono immense, in guisa | Che un punto a petto lor son terra e mare», vv. 167-70) e tra dimensione spaziale e dimensione temporale ridotte entrambe ad una puntualità dialettizzata solo con il movimento basso/alto («Schiaccia, diserta e copre | In un punto; così d'alto piombando», vv. 211-12).

---

[16] «La foglia e il vento: due soli soggetti, due soli nomi» (Monteverdi, *Una foglia*, p. 59).

L'inserimento dell'*Imitazione* a seguire *La ginestra* parrebbe un'indicazione metatestuale in merito al concetto stesso di imitazione: secondo quanto dicevamo prima chiamando in causa Benjamin, il componimento francese viene rivitalizzato in un sistema comunicativo 'altro' (cioè quello dei *Canti*), senza essere stravolto nella sua essenza (anche metaforica), giocando e facendo leva su quel margine – che evidentemente c'è – di traducibilità, ovvero di disposizione del testo originario ad aprirsi ad altre possibili riscritture e, quindi, letture.

Prendiamo ora in considerazione un caso di traduzione dalla letteratura classica, precisamente dal greco di Anacreonte, un autore molto amato e studiato da Leopardi. Le *Odi* di Anacreonte sono intraducibili (come spiegato in *Zib*., p. 3422), perché da esse spira un'aura lieve di piacevolezza semantica e fonica che svanisce già alla seconda lettura. Nel *Discorso sopra Mosco* che ne introduce le traduzioni Leopardi critica le versioni di Poinsinet de Sivry (1782), che suonano piuttosto come una «parafrasi francese» dell'originale; in esse Anacreonte «è uno spiritoso scrittor di versetti, un dicitore di *bons-mots*, un Greco vestito alla parigina, o piuttosto un Parigino vestito mostruosamente alla greca[17]». Insomma, in quel caso, fra testo tradotto e traduzione non si è verificato lo scambio vitale e necessario perché le due entità possano soccorrersi a vicenda, e risultare al tempo stesso autonome nella loro esistenza testuale e comunicativa.

A questo fine serve una traduzione che sia rispettosa della lingua d'origine, e che non la tratti come un corpo morto, ma come un organismo da risvegliare, operando scelte lessicali e stilistiche che valorizzino e riscoprano l'impressione che il testo doveva fare sui lettori ad esso contemporanei; *in primis* riportando alla luce (o a leggibilità) – come abbiamo già avu-

[17] Leopardi, *TPoTPr*, p. 414a. E ancora: «Una parafrasi di Anacreonte è un mostro in letteratura. Anacreonte parafrasato è un ridicolo: la sua grazia diviene bassezza, la sua semplicità, affettazione: egli annoia e sazia al secondo istante. Parafrasato poi alla francese, Anacreonte può invidiare i Bavi e i Mevi» (p. 411a).

to modo di spiegare in precedenza – quelle valenze e sfumature metaforiche di cui si sostanziavano i vocaboli originari.

Nel *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* (1815) Leopardi, parlando degli astri, e in particolare della credenza per cui essi avessero bisogno di cibarsi e di dissetarsi, si abbandona ad un tono marcatamente ironico e quasi comico che ci ricorda certi passaggi delle *Operette morali*:

> Chi mai avrà potuto fornire alla enorme spesa che si richiedeva per provvedere di vettovaglie quegli immensi globi, i quali correndo tutto il giorno indefessamente, e trafelando per il caldo, doveano sicuramente essere di buon appetito? Non si esitò molto sopra a questo punto, e la terra fu incaricata di somministrare tutto il necessario per il mantenimento degli astri[18].

allegando poi la traduzione dei vv. 1-4 dell'ode intitolata ΕΙΣ ΤΟ ΔΕΙΝ ΠΙΝΕΙΝ (*Ogni cosa c'invita a bere*) ma inserita da Leopardi senza titolo e senza il testo greco (che riporto dall'edizione, posseduta da Leopardi, curata da Francesco Saverio de' Rogati[19]):

Η γη μέλαινα πίνει
Πίνει δὲ δένδρὲ αύτην,
Πίνει θάλασσα δ'ἂύρας ,
Ο δ'ἥλιος θάλασσαν

Anela a bevere
La terra, e gli arbori
Bevono il suol.
La sete estinguonsi
Il mar coll'etere,
Col mare il sol.

Utile può risultare il confronto con la traduzione dello stesso de' Rogati:

---

[18] Leopardi, *Saggio*, pp. 103-4.

[19] Colle, Nella Stamperia di Angiolo Martini, 1782, p. 106 (cfr. Campana, *Biblioteca Leopardi*, p. 53a).

Del ciel gli umori
La Terra beve;
Le piante, i fior
Gli umor del suol.
I flutti bevono
L'auretta lieve;
Discende a bevere
Nell'onde il sol.

Pur ricorrendo entrambi alla rima (quasi equivoca) *suol-sol*, completamente diverso è il tono generale che i due traduttori danno a questo «breve, elegante, capriccioso madrigale» che in pochissimi versi contiene «un pensiero tutto nuovo, brillante, fantastico, ameno[20]». In Leopardi, secondo un procedimento che abbiamo già visto per la poesia precedente, la personificazione della terra, della vegetazione, del sole e del mare, si rivela nell'uso di verbi 'animati' quali *anela*, *estinguonsi*, in un andamento sintattico e musicale brioso e leggero molto vicino all'originale greco; laddove nell'altro sono piuttosto le azioni puntuali ed asciutte a descrivere gli accadimenti (*beve*, *bevono*, *discende a bevere*). Leopardi predilige il rispecchiamento (che c'è già nel classico) degli elementi naturali, il chiasmo rispetto all'accumulazione, il riflesso rispetto alla sequenza: la costruzione speculare e rapida dell'enunciato rende meglio la levità della scrittura anacreontica, quella sfuggevolezza che si accompagna ad una sostanziale atemporalità della scrittura:

Io per esprimere l'effetto indefinibile che fanno in noi le Odi di Anacreonte non so trovare similitudine ed esempio più adattato di un alito passeggero di venticello fresco nell'estate odorifero e ricreante, che tutto in un momento vi ristora in certo modo e v'apre come il respiro e il cuore con una certa allegria, ma prima che voi possiate appagarvi pienamente di quel piacere, ovvero analizzarne la qualità, e distinguere perché vi sentiate così refrigerato già quello spiro è passato, conforme appunto avviene in Anacreonte, che e quella sensazione indefinibile è quasi istantanea, e se volete analizzarla vi sfugge, non la sentite più, tornate a leggere, vi restano in mano le parole sole e sec-

[20] Leopardi, *Saggio*, p. 106.

che, quell'arietta per così dire, è fuggita, e appena vi potete ricordare in confuso la sensazione che v'hanno prodotta un momento fa quelle stesse parole che avete sotto gli occhi. (*Zib.*, pp. 30-31)

Per esprimere l'effetto delle *Odi* del poeta greco sul lettore, Leopardi ricorre ad una similitudine: un alito di venticello estivo, leggero, refrigerante ma soprattutto sfuggente. La traduzione, non potendo comunicare verbalmente quella sensazione indefinibile e indescrivibile, tenta di fare ciò a cui tende ogni scrittura poetica moderna: mimare quella sensazione, non attraverso le parole ma attraverso la struttura del testo, con il suo corredo di opzioni sintattiche, metriche e stilistiche, oltre che lessicali.

Nemmeno nel luogo zibaldoniano appena visto Leopardi spiega in cosa consista il piacere della lettura: si affida ad un procedimento logico di tipo assimilatorio, o metaforico, che assume una carica mediatica autonoma, in quanto l'immagine veicolare (il vento) è preminente e letterale nella sua significazione. È proprio la sensazione fisica provocata da quell' «arietta fresca» che interessa il lettore, e soprattutto è la stessa che il lettore è chiamato a rivivere nella fruizione del testo. Ed è la medesima sensazione fisica che la traduzione – con l'aiuto del giro metrico-sintattico e delle accurate scelte retoriche – tenta di evocare attraverso la personificazione e la messa in scena della terra, degli alberi (che *anelano* a bere), del mare e del sole (che *estinguono* la loro sete): in un gioco sincronico volontariamente interattivo, che richiama il ciclo delle acque e quindi della vita sulla terra[21], questi rappresentanti della natura si divertono e fanno divertire il lettore-spettatore.

[21] Così il De'Rogati commenta l'ode: «Anacreonte scherzando c'insegna la circolazione del fluido universale, da cui vien nudrito e si riproduce il tutto» (*Odi*, p. 106).

4
Metafore della mimesi testuale: malleabilità e conformabilità

Nel 1821 Leopardi utilizza per ben tre volte, e a breve distanza di tempo l'una dall'altra, la similitudine della pasta molle e da lavoro per esemplificare la natura di tre oggetti in apparenza molto diversi tra loro ma in realtà strettamente connessi, dipendendo tutti da un comun denominatore causale: l'assuefazione. Questa, secondo Leopardi, caratterizza in modo particolare l'intelletto abile e geniale, che mostra e forma il suo talento attraverso un'acuta disponibilità a farsi plasmare, cioè ad acquisire abitudini sempre nuove.

I tre oggetti assimilati ad una pasta molle sono in ordine cronologico e quasi in *climax* discendente: l'uomo nella sua interezza, la fisionomia e il carattere (dunque l'aspetto esteriore in relazione all'interiorità), la lingua (una delle manifestazioni più compiute, progredite e complesse dell'intelligenza umana). All'uomo in generale, *in primis*, si attribuiscono le proprietà della mollezza e della modellabilità:

> Ciascun uomo è come una pasta molle, suscettiva d'ogni possibile figura, impronta, ec. S'indurisce col tempo, e da prima è difficile, finalmente impossibile il darle nuova figura ec. Tale è ciascun uomo e tale diviene col progresso dell'età. Questa è la differenza caratteristica che distingue gli uomini dagli altri viventi. La maggiore o minore *conformabilità* primitiva, è la principal differenza di natura fra le diverse specie di animali, e fra i diversi individui di una stessa specie. La maggiore o minore *conformabilità* acquisita (mediante l'uso generale delle assuefazioni, che produce la facilità delle assuefazioni particolari) e le diverse forme ricevute da ciascun individuo di ciascuna specie, è tutta

la differenza di accidente che si trova fra detti individui. Quindi considerate quanto sia ragionevole l'opinione delle cose assolute, anche dentro i limiti, e l'ordine effettivo della natura qual ella è, e dilatate questo pensiero. (*Zib.*, pp. 1452-53; 4 agosto 1821)

Si tratta di una di quelle similitudini care a Leopardi; ovvero una similitudine con caratteristiche sostanzialmente metaforiche, in quanto il secondo termine di paragone – dal punto di vista ermeneutico – è equivalente al primo o addirittura lo sovrasta, di modo che il campo semantico privilegiato diventa quello veicolare: in questo caso, la plasmabilità e la mollezza della pasta. Siamo di fronte ad un nuovo genere di metaforicità, che prevede una forte mediazione dell'interprete: il veicolo figurativo (ovvero materiale) diventa un vero e proprio *medium* comunicativo, in cui il soggetto comunicante si espone al rischio dell'incomunicabilità, qualora il lettore non entri nel sistema mediatico e si limiti ad interpretare l'immagine in senso letterale e meccanico, o, al contrario, in senso puramente analogico. La pasta è materia conformabile, che non costituisce un termine di paragone ma proprio un'immagine assimilabile alla prima: si tratta cioè di un'associazione di oggetti differenti ma, per così dire, comunicanti e comunicativi, secondo una dinamica psicologica illustrata, sempre nello *Zibaldone*, circa un mese dopo il brano precedente:

Un vigore anche passeggero del corpo, che influisca sullo spirito, gli fa vedere rapporti tra cose disparatissime, trovare dei paragoni, delle similitudini astrusissime e ingegnosissime (o nel serio o nello scherzoso), gli mostra delle relazioni a cui egli non aveva mai pensato, gli dà insomma una facilità mirabile di rassomigliare e ravvicinare gli oggetti delle specie le più distinte, come l'ideale col più puro materiale, d'incorporare vivissimamente il pensiero il più astratto, di ridur tutto ad immagine, e crearne delle più nuove e vive che si possa credere ... Tutte facoltà del gran poeta, e tutte contenute e derivanti dalla facoltà di scoprire i rapporti delle cose, anche i menomi e i più lontani, anche delle cose che paiono le meno analoghe. (*Zib.*, p. 1650, 7 settembre 1821)

Che l'uomo nella sua crescita evolutiva *si comporti come* una pasta molle, vuol dire che l'uomo *è* una pasta molle, e, in

quanto tale, segue i criteri e le leggi di trasformazione della materia: l'immagine non è un semplice analogo figurativo del primo termine di paragone, ma non è nemmeno puramente letterale. È invece metaforica nel senso più esteso, ed anche più romantico: essa si presenta come un concentrato figurativo di proprietà e di concetti insiti nell'immagine stessa e nel suo analogo reale (l'uomo), veicola un'intuizione filosofica e sottende un certo tipo di argomentazione. Prova di ciò è l'uso reiterato della stessa similitudine, che un paio di mesi più tardi è applicata al carattere e alla fisionomia dei fanciulli, e poi alla lingua tedesca rispetto alle altre lingue: materia l'uomo, materia in movimento e materia pensante; e materia la lingua, materia pensata. Alla base dell'esistenza e della trasformazione della materia c'è la sua proprietà adattiva, ovvero la sua *conformabilità*, e dunque la sua capacità di assuefazione: la quale capacità, però, può anche perdersi prima del tempo, in modo patologico, a causa di frustrazioni che ottundono l'amor proprio e la sensibilità.

Tanto lo sviluppo dell'intelletto e della memoria quanto quello del carattere in rapporto alla fisionomia, così come il rapporto tra significante e significato nello sviluppo linguistico, acquistano senso (per Leopardi "significazione") in proporzione all'uso, all'abitudine, alla ripetizione inesausta di modi e funzioni mentali che attuano corrispondenze ed analogie. Il bello è che per indicare gli aspetti che caratterizzano il *segno* Leopardi adopera proprio i termini "saussuriani" di *significato* e *significante*:

Quanta parte dell'effetto singolare che produce la bellezza umana sull'uomo, massime quella della fisonomia, dipenda e nasca dalla sua significazione, si può vedere ne' fanciulli, i quali quantunque bellissimi non producono grand'effetto nello spettatore, né gli destano odio o avversione più che superficiale, quantunque bruttissimi. Ciò sebbene possa avere anche altre cagioni, deriva pur notabilmente da questa, che la fisonomia de' fanciulli ha sempre poca significazione per chi l'osserva, 1. perché la significazione della fisonomia nasce in gran parte dalle assuefazioni, cioè dal carattere, dalle passioni, ec. ec. che l'individuo acquista a poco a poco, e che mettono in azione e danno rappresentanza alla fisonomia. Il carattere de' fanciulli essendo ancora formabi-

le, la significazione della loro fisonomia, è anch'essa da formarsi, e la corrispondenza fra l'interno e l'esterno è minore, o meno determinata, in quanto l'uno e l'altro aspettano la forma che riceveranno dalle circostanze, e sono ancora quasi pasta molle e da lavoro. 2. Perché quando anche le fisonomie dei fanciulli siano quanto all'apparente significazione, significantissime; lo spettatore non applica a questo *segno*, veruna notabile significazione, sapendo che il carattere del fanciullo non è ancora formato ... Sicché la fisonomia del fanciullo lascia l'uomo quasi indifferente, com'è indifferente e di poco conto ciò ch'ella può significare, e com'è leggera la *corrispondenza tra il significante e il significato*. Giacché anche questa non solo è determinata dalle assuefazioni, ma anche in gran parte ne deriva, e perciò non può loro essere anteriore. (*Zib.*, pp. 1905-6; 12 ottobre 1821)

In questo passo mi sembra che il paragrafo contrassegnato con il numero 2 sia una sorta di generalizzazione e di astrazione del primo, dove Leopardi delinea una vera e propria teoria semiotica. La fisionomia è interpretata come un *segno* dotato di una forma esteriore (significante) e di una interna (significato) che non esiste però a priori o a prescindere dalla ricezione del segno, ma esiste soltanto nella mediazione dello spettatore/interprete che la attiva in seguito a processi assuefattivi. L'*assuefazione* è pertanto legata alla *significazione* a tal punto che esse quasi si identificano, come Leopardi ribadirà con maggiore chiarezza qualche giorno dopo:

L'effetto della significazione della fisonomia umana, riconosce anch'esso per sua prima cagione ed origine l'esperienza e l'assuefazione. Il bambino non sa nulla che cosa significhi la più viva e marcata fisonomia, e quindi in ordine alla di lei significazione, non può provarne verun effetto né piacevole né dispiacevole. Col tempo, e tanto più presto quanto egli è più disposto naturalmente ad assuefarsi, e disposto o assuefatto ad attendere, e quindi a confrontare, e a legare i rapporti, egli conosce che l'uomo dabbene, o l'uomo che gli fa carezze ec., piglia tale o tal aria di fisonomia ec. e appoco appoco si forma le idee delle varie corrispondenze che sono tra il di fuori e il di dentro degli uomini (*Zib.*, pp. 1931-32; 16 ottobre 1821)

L'assuefazione determina nel tempo la corrispondenza tra esteriorità ed interiorità, restringendo e delimitando la seman-

tica della rappresentazione visiva: *significante* e *significato* sono la versione nominale astratta (la definizione) dell'esteriorità e dell'interiorità. Da qui alla dinamica dello sviluppo linguistico il passo è breve: il processo di assuefazione (processo analogico, basato sulla capacità di trovare rapporti e relazioni di tipo metaforico) diventa anche la base dello sviluppo della lingua, del suo plasmarsi, del suo formarsi come una pasta molle. In questa condizione di estrema duttilità si trova emblematicamente, per Leopardi, la lingua tedesca moderna:

Ciò non vuol dir altro se non che la lingua tedesca non è ancora abbastanza formata; e perciò solo le sue ricchezze e facoltà non hanno limiti: tutto ciò ch'è possibile in fatto di lingua, è possibile a lei, e tutto ciò ch'è possibile a tutte le lingue insieme, ed a ciascuna separatamente*; ell'è come una pasta molle suscettibile d'ogni figura, d'ogni impronta, e di cangiarla a piacere di chi la maneggia*; simile appunto al fanciullo prima dell'educazione, il quale è suscettibile d'ogni sorta di caratteri e di facoltà, e non si può ancor dire qual sia precisamente la sua indole, a quali facoltà la natura l'abbia disposto, perciocché la natura include in ciascun individuo delle disposizioni maggiori o minori bensì, ma per qualunque indole e facoltà possibile. (*Zib*., p. 2080; 13 novembre 1821)

Ma, stabilito ciò, si pone un problema essenziale per la filosofia leopardiana in rapporto all'idea di tempo e di conoscenza: come si concilia l'assuefazione, che richiede gradualità e lentezza, con la genialità che si manifesta nella scoperta fulminea, nella puntualità dell'esperienza conoscitiva, nell'azzeramento della progressione temporale? Nel passo che segue Leopardi, sempre nello stesso periodo, tenta una conciliazione tra le due modalità di fatto opposte e contrastanti, in un passo strettamente imparentato a quello citato in precedenza (*Zib*., p. 1650):

Un uomo di forte e viva immaginazione, *avvezzo* a pensare ed approfondare, *in un punto* di straordinario e passeggero vigore corporale, di entusiasmo, di disperazione, di vivissimo dolore o passione qualunque, di pianto, insomma di quasi ubriachezza, e furore, ec. scopre delle verità che molti secoli non bastano alla pura e fredda e geometrica ragione per iscoprire; e che annunziate da lui non sono ascoltate, ma considera-

te come sogni, perché lo spirito umano manca tuttavia delle condizioni necessarie per sentirle, e comprenderle come verità, e perch'esso non può universalmente fare *in un punto* tutta la strada che ha fatto quel pensatore, ma segue necessariamente la sua marcia, e il suo progresso gradato, senza sconcertarsi ... Il mondo alla fine è sempre *in istato di freddo*, e le verità scoperte *nel calore*, per grandi che siano non mettono radici nella mente umana, finchè non sono sanzionate dal placido progresso della fredda ragione, arrivata che sia dopo lungo tempo a quel segno. (*Zib.*, pp. 1975-76; 23 ottobre 1821)

La scoperta improvvisa delle verità più straordinarie non si può realizzare, in effetti, senza l'ausilio dell'abitudine al ragionamento e allo scavo analitico (il contrario dell'intuizione immediata): solo un intelletto dedito all'assuefazione, e pertanto assuefatto all'approfondimento continuo, alla speculazione filosofica («avvezzo a pensare e ad approfondare»), è in grado di sensibilizzarsi in modo tanto acuto in seguito ad un transitorio potenziamento fisico (nel dolore, nella gioia, nella disperazione, nell'ebbrezza): «*in un punto* di straordinario e passeggero vigore corporale». È quanto si rappresenta nel *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare*, in cui il potenziamento immaginativo determinato dall'alcool permette al protagonista di sdoppiarsi in un alter ego "geniale" (il *Genio familiare* appunto) che snocciola provocatorie verità e sostiene l'incontrovertibile superiorità del sogno sulla realtà. Va da sé che una tale conoscenza risulti piuttosto incomunicabile, poiché necessita del medesimo stato fisico "caldo" («le verità scoperte nel *calore*») dell'emittente. Poiché il ricevente è invece di norma in uno stato di "freddezza" razionale, è praticamente impossibile che recepisca il messaggio.

Il calore del corpo (entusiasmo, eccitazione, ec.: che è quanto dire una corporeità potenziata) veicola la conoscenza geniale e fulminea, mentre la freddezza veicola la conoscenza razionale, graduale, ma povera e rigida (*Zib.*, p. 1975: «*in un punto* le verità di secoli ... senza gradualità, senza scala»). L'analisi che Claudio Colaiacomo ci ha regalato dell'*Infinito* in *Camera obscura* tratta il testo lirico come una sorta di moderno *medium* raffreddato, in cui la lingua simula mimeticamente (attraverso la sintassi o il lessico o l'intertestualità) in certi punti strategici

una sorta di "calore", lasciando intuire un percorso alternativo compiuto dall'immaginazione in altro tempo e in altro spazio, non riproponibile per via diegetica e per questo alluso tramite alcuni *éscamotages* linguistici che, una volta attivati dal lettore, "scaldano" il testo alludendo ad un altro possibile livello strutturale. In altre parole, è possibile ripetere nell'*abitudine* della lettura il salto (anch'esso, in fondo, di origine assuefattiva) da una condizione all'altra: ovvero le due modalità dell'assuefazione (quella che genera automatismi e quella che permette salti geniali e scoperte fulminee[1]) sono necessarie l'una all'altra, dialetticamente compresenti nella cultura moderna. Nel caso dell'*Infinito*, è il *ma* del v. 4 a veicolare il livello "caldo" del salto nella sensazione infinitiva, a dispetto della linearità "fredda" che gradualmente conduce il lettore verso il naufragio del pensiero razionale nell'*indefinito* (un surrogato "assuefattivo" dell'infinito) della contemplazione estatica.

La similitudine della pasta da modellare è molto più di un'immagine veicolare che spiega la natura abitudinaria dell'intelletto e poi della lingua. L'interprete-lettore che agisce sulla pasta con l'azione delle sue mani, mette in relazione il significante con il significato; compie un'operazione di tipo analogico, associazionistico, e dunque metaforico, a forza di istituire rapporti, legami, confronti, comparazioni, nel che consiste di fatto l'essenza, oltre che l'effetto, dell'assuefazione (cfr. *Zib*., p. 1931). Se dunque l'intelletto è allenato al pensiero analogico, non stupisce che in un momento di massimo vigore corporale (potenziamento materiale anch'esso) sia anche capace di potenziare al massimo la capacità analogica che è alla base dell'assuefazione, strappandola alla sistemazione temporalizzata della logica razionale e collocandola in una dimensione atemporale e quasi divina: lì la comunicazione praticamente si annulla, il *medium* intellettivo è caldo, lo spettatore/osservatore/destinatario è posto di fronte ad un messaggio per lui

[1] Cfr. Malagamba, *Seconda natura*, dove si approfondisce il problema insistendo sulla insensibilità che caratterizza l'azione plasmatrice, e sull'equazione tra nascita e morte delle assuefazioni e nascita e morte biologiche.

incomprensibile; si entra in un'altra dimensione, a tutti gli effetti onirica (: «annunziate da lui non sono ascoltate, ma considerate come sogni» scriveva alla p. 1975 sopra citata, a proposito delle scoperte fatte da un intelletto brillante in stato di *caldo*, inaccessibili a chi è in stato di *freddo*).

Cicerone nel *De oratore* (III, 179) paragona le parole che si plasmano ad una morbidissima cera che prende forma. Probabilmente Leopardi aveva in mente questa immagine dell'oratore latino, anche se la sua pasta molle ha qualcosa di più passivo ed esclusivamente materiale: nulla di nobilitante o di astratto in questa azione modellatrice, ma solo un dato di fatto: l'evoluzione della materia che agisce su se stessa cambiando forma. La pasta-uomo (intelletto/fisionomia/lingua) è una sorta di *medium* comunicativo ed espressivo, sostanzialmente freddo, che col tempo si indurisce, finché diventa «impossibile il darle nuova figura». La pasta (fredda) si modella col calore delle mani quando è morbida, quando si lascia plasmare, quando cioè la "significazione" non è definita, ma solo allusa vagamente, e perciò ricca di infinite possibilità evolutive (come accade per il carattere, la fisionomia e la lingua dei bambini); senonché col passare del tempo essa diventa rigida, inalterabile, specifica, dettagliata, veicolo di significati univoci e fissati per sempre. Potremmo dire con McLuhan che essa diventa un *medium* caldo, "riscaldato" dalla forma assunta; ma ciò significa che il momento della comunicazione interattiva (della freddezza) è proprio la fase della mollezza, della plasmabilità, della formazione. Laddove non è possibile plasmare definitivamente la materia, essa probabilmente, filando la metafora, conserva un carattere di "mollezza", di versatilità: come accade per le parole che Leopardi definisce «poetiche», ovvero di significazione vaga e indefinita, che mancano cioè di assuefabilità, tipo *posteri*, *posterità*, *futuro*, *passato*, *eterno*, *lungo*, *morte*, *immortale* (*Zib*., p. 1930).

Nella riflessione leopardiana, dunque, la similitudine della pasta molle assume un valore emblematico di relativizzazione e di messa in discussione di molti concetti e categorie basilari della conoscenza umana: perfezione della natura (ad esempio *Zib*., p. 1957), genialità (per Leopardi l'ingegno dipende dal-

la maggiore o minore capacità di assuefarsi), bellezza (umana e artistica, in stretta dipendenza), antico e moderno. Poiché tutto dipende dall'assuefazione (intesa sia come capacità di plasmarsi, di adattarsi, di abituarsi, sia come reiterazione nell'uso, ovvero pratica che diventa automatismo), e poiché il tempo non è una categoria astratta e trascendentale che agisce dall'esterno, l'unico concetto che conserva un carattere di assolutezza è quello del *medium*. Né la natura o la ragione, né i principi astratti come bellezza e verità, né le categorie chiuse e limitanti di antico e moderno, possono valere indipendentemente dalle abitudini, dalle usanze, dall'esercizio assuefattivo a cui è sottoposto l'intelletto. Lo stesso concetto di *classico* è legato alle opinioni, agli usi, all'assuefazione; sempre nell'ottobre 1821, dopo aver riflettuto sulla potenza della moda, Leopardi scrive:

> Molti leggono o vedono le buone e classiche opere di poesia, di letteratura, d'arti belle ec. che giornalmente vengono alla luce, ma nessuno le studia, finché non sono divenute antiche; e studiandole non vi proverebbe quel piacere che prova nelle antiche, non vi troverebbe in nessun modo quelle bellezze ec. Che cosa è questa se non opinione e prevenzione sul bello? (*Zib.*, p. 1927; 16 ottobre 1821)

Dunque anche l'opera d'arte è una sorta di pasta che si modella nel tempo. Eppure la mollezza e la plasmabilità della lingua – e dunque dell'opera d'arte – hanno un limite, superato il quale esse smettono la veste positiva per assumerne una negativa. Il limite è quello insito nell'origine stessa della lingua astrattamente considerata, nella sua qualità intrinseca di strumento comunicativo ed espressivo (ovvero artistico):

> Tutto può degenerare e degenera, fuorché le parole e le lingue astrattamente considerate. Quella parola *mutata di significazione e di forma* in modo che appena o non più si ravvisi la sua origine e la sua qualità primitiva, non è men buona di quella che era nel suo primissimo nascere. Così una lingua. (*Zib.*, p. 1936; 17 ottobre 1821)

La duttilità eccessiva può essere un difetto. A proposito del tedesco, ad esempio, la posizione di Leopardi sarà sem-

pre piuttosto critica, e rivelerà sempre maggiore diffidenza nei confronti di una mollezza esagerata, che si trasforma in passività ed inconsistenza:

Altro è che una lingua sia pieghevole, adattabile, duttile; altro ch'ella sia molle come una pasta. Quello è un pregio, questo non può essere senza informità, voglio dire, senza che la lingua manchi di una forma, e di un carattere determinato, di compimento, di perfezione. Questa informe mollezza pare che si debba necessariamente attribuire alla presente lingua tedesca, se è vero, come per modo di elogio predicano gli alemanni, che ella possa nelle traduzioni prendere tutte le possibili forme delle lingue e degli autori i più disparati tra se, senza ricevere alcuna violenza. Ciò vuol dire ch'ella è una pasta informe e senza consistenza alcuna; per conseguente, priva di tutte le bellezze e di tutti i pregi che risultano dalla determinata proprietà, e dall'indole e forma compiuta, naturale, nativa, caratteristica di una lingua. La pieghevolezza, la duttilità, la elasticità (per così dire) non escludono né la forma determinata e compiuta né la consistenza; ma certo non ammettono i vantati miracoli delle traduzioni tedesche. La lingua italiana possiede questa pieghevolezza in sommo grado fra le moderne colte. La greca non possedeva quella vantata facoltà della tedesca. (*Zib.*, p. 4191; 26 agosto 1826)

È come dire che la materialità della lingua necessita di una dose di autonomia: la materia linguistica è "pensante", e non puramente modellabile. La lingua è materia, come lo è l'ingegno; fuori dalla materia non vi è conoscenza, ma la conoscenza può fondarsi soltanto su un sistema di valori e di segni dignitosamente ed orgogliosamente consistente e compiuto, pur se in continua evoluzione.

5
La mimesi antipetrarchesca di Silvia: tra sintassi e metafora

5.1. *La punteggiatura*

Silvia, in quanto immagine di morte e allegoria della morte dell'immagine, viene presentata esplicitamente con l'apostrofe iniziale come soggetto e oggetto al tempo stesso della rimembranza lirica: soggetto in quanto sdoppiamento dell'io, unico possibile interlocutore di un dialogo tutto interno, e oggetto in quanto metafora della morte della speranza e dunque, in ultima istanza, dell'io stesso. Questo complesso gioco mimetico, già sperimentato per molti aspetti con il *Coro di morti*, è messo in atto attraverso una sapiente gestione della sintassi, che suggerisce gli scarti tematici e metatestuali al di là della lettera del testo. In modo particolare, la punteggiatura svolge un ruolo centrale; e soprattutto i due punti. Analizziamo in dettaglio i luoghi in cui essi sono presenti.

Al v. 13 abbiamo il primo caso di uso dei due punti:

> Era il maggio odoroso: e tu solevi
> Così menare il giorno.

Si tratta di due versi cruciali nella dinamica della rimembranza di Silvia e della sua passata «vita mortale»; con essi si conclude la rievocazione della fanciulla nel tempo del suo felice prepararsi alla vita. Una sorta di sintesi spaziotemporale di quel che precede. In apparenza però; se è vero che questi versi fissano, in modo peraltro vagamente ridondante e didascalico, una condizione al di fuori di spazio e tempo. Sotto

la copertura del ricordo, cioè, si cela il confronto diretto tra l'oggetto di rimembranza, il tu, e la sua essenza allegorica, di mito tramontato e rievocato a partire dall'io sdoppiato che ne conserva ancora il senso.

A suffragio di tale ipotesi mi pare indicativo il ruolo che viene affidato al «così», in virtù del cui particolare uso è possibile fare interagire i versi in questione con i vv. 10-11 del *Coro di morti*, in cui pure il «così» guida il senso della relazione tra la proposizione seguita dai due punti e quella da essi introdotta:

> Alla speme, al desio, l'arido spirto
> Lena mancar si sente:
> Così d'affanno e di temenza è sciolto,
> E l'età vote e lente
> Senza tedio consuma, (vv. 9-13)

Anche nel caso di *A Silvia* è forte la dipendenza reciproca tra i due versi, prima e dopo i due punti: «Era il maggio odoroso» è la cornice paesaggistico/temporale alla vita di Silvia, ma ad un altro livello ne è anche presupposto e conseguenza. Il «giorno» della vita non può che situarsi nel mese di maggio, il mese primaverile per antonomasia (che ritroviamo infatti anche nelle *Ricordanze* in relazione a Nerina: «Se torna maggio, e ramoscelli e suoni»), paesaggio ideale, simbolicamente necessario all'argomentazione come *argumentum a tempore*[1], che Bachelard avrebbe detto *saison totale* e Pavese «luogo mitico»[2]. Il canto, invece, sempre "notturno" , condurrà all'"autunno" della perdita dell'antica illusione diurna («Tu pria che l'erbe inaridisse *il verno*», v. 40), camuffandone con legami logico-grammaticali l'assenza.

Tanto il «così» quanto i due punti mimano sintatticamente il rispecchiamento tra l'atemporale «maggio odoroso» e il tu narrativizzato. Il quale tu si inquadra, attraverso i due punti, nella cornice di un tempo mitico, il maggio passato che non

---

[1] Cfr. Curtius, *Letteratura europea*, p. 217.
[2] Cfr. Bachelard, *Rêverie*, p. 100; Pavese, *Il mestiere di vivere*, pp. 234-35.

tornerà mai più, prendendone le distanze ma in esso specchiandosi, come in una condizione indispensabile per la propria credibilità poetica. La giornata trascorsa da Silvia e il suo canto 'diurno' sono stigmatizzati come contenuti impliciti della cornice fantastica, che vede nel «maggio odoroso» l'anello di congiunzione tematica tra il passato e il presente, tra l'ora e l'allora. Con questi versi, l'autore mette in scena il rapporto fondante della poesia, quello tra tempo dell'immaginazione e tempo della scrittura, tra condizione esterna al tu e condizione interna al tu (e all'io); e lo stabilisce tramite l'uso dei due punti, del «così», oltre che di un prezioso *escamotage* fonico quale l'allitterazione tra «odoroso» e «solevi».

Il canto scritto, 'notturno', si assicura la sopravvivenza, fissando nel passato memoriale l'antica illusione mitica del canto 'diurno' di Silvia: così la sopravvivenza di Ulisse al canto delle Sirene dovette equivalere alla fine del loro mito, ché in un contesto tragico dovremmo immaginare estinte le fantastiche creature dopo il passaggio dell'eroe di Itaca e dunque al momento (successivo all'evento) della narrazione. Allo stesso modo Silvia, funzionando come mito, è già morta nel tempo della rievocazione che ne compie l'io poetante, e la rievocazione stessa deve render conto di ciò, facendo più o meno esplicito riferimento al carattere mitico/allegorico dell'immagine Silvia, prima di tutto con l'inserirla entro coordinate esistenziali vaghe e indefinite: ed è ciò che fa il «così».

Anche il gioco verbale è significativo: gli imperfetti ad apertura e chiusura del v. 13 si relazionano in modo da sospendersi o da irrigidirsi a vicenda, quasi annullandosi nella risonanza del verso, chiasticamente costruito sulla disposizione verbo-soggetto / soggetto-verbo. Dunque, «Era il maggio odoroso» si configura come l'inanimato *tableau* allegorico di una primavera dell'immaginazione che «era» e non è più, sottostante al pur sempre finto *tableau vivant* che precede: «Tu potevi condurre la tua giornata, potevi vivere, in quanto era il maggio odoroso, ma era per forza il maggio odoroso se esistevi tu con le tue illusioni giovanili».

Il sistema fonico offre ulteriori spunti in tale direzione interpretativa. In particolare, la frequenza della /s/ di «Silvia»

già ampiamente studiata da Agosti[3] e da Orelli[4] insieme alla liquida /l/, riproposte in punti cruciali della lirica, a cominciare dalla coppia di aggettivi «lieta e pensosa» (v. 5) e dal sintagma «*li*mitare | Di gioventù *sali*vi» (vv. 5-6), si riscontra qui tanto nella rispondenza in eco «odor*oso*-*sol*evi», quanto nel «così»; senza contare che «solevi» è di fatto un ulteriore camuffamento di «Silvia» con variazione di due vocali rispetto a «salivi». Ma accanto alla risonante presenza della /s/ di Silvia/speranza, non è da trascurare – in posizione tonica al pari del «si» di «così» – l'altra nota dominante del componimento: il nesso /or/ di «giorno» echeggiato nel verso precedente, ma in posizione atona, da «odoroso». Si tratta del filo fonico che dal «mortale» di v. 2 condurrà alla «morte» del penultimo verso della lirica, passando però significativamente per tutto un sistema avverbiale spaziotemporale marcato dal suono legato /or/: «dintorno» al v. 8, «allor» al v. 10, «talor» al v. 16, ancora «allor» dei vv. 30 e 38, «or» dei vv. 45 e 46. È un sistema avverbiale tendente a fissare l'immagine di Silvia – mai inquadrata nella sua interezza, ma disseminata (anche fonicamente) in dettagli poco focalizzanti – in una dimensione spaziotemporale indefinita, resa paradossalmente statica proprio dall'imprecisione e dalla vaghezza rammemorative, dicendone la fine e la non proponibilità rispetto all'ora, cioè al momento presente che è solo un presente di morte. In questo senso, può risultare significativa la preminenza assoluta della forma apocopata degli avverbi, rispetto a quella integra come l'«ancora» del v. 1: quest'ultima in effetti compare in quei luoghi che introducono al processo di rammemorazione, in cui il valore metanarrativo del contenuto non inficia, ma anzi consente, la pacatezza e la maggiore serenità del ritmo.

Il «così» si inserisce anch'esso in questa linea semantica di inquadramento deittico in un senza tempo e senza spazio, sospeso tra l'ora e l'allora finito per sempre. Vago e risonante del /si/ di «Silvia», esso traspone nella scrittura il ragionamento

[3] Cfr. Agosti, *Testo poetico*, p. 40.
[4] Cfr. Orelli, *Connessioni*.

logico che è alla base della costruzione del testo, configurandosi come spia del livello metatestuale del discorso poetico: il «così» si riferisce non solo al cotesto dei versi precedenti che evocano le attività di Silvia, ma anche, o proprio in funzione di quel cotesto, al luogo della rimembranza che ne costituisce la premessa fantastica, vale a dire: «nel e dal sistema finzionale che siamo venuti delineando, il Tu/Silvia, ha senso solo *così*, come riproposizione di un'illusione 'diurna' che è possibile rievocare solo in quanto morta, in quanto inserita in una condizione mentale perduta per sempre, in un trasognato *maggio odoroso* sconfitto dall'inverno della verità», e di cui la lirica infatti canterà la morte.

La seconda coppia di due punti è al v. 50, nell'ultima strofe, e lega due proposizioni comprendenti in tutto quattro versi con disposizione simmetrica delle parti grammaticali del discorso:

> Anche peria fra poco
> La speranza mia dolce: agli anni miei
> Anche negaro i fati
> La giovanezza ... (vv. 49-52)

Siamo in presenza di un altro snodo dell'elaborazione testuale; è il momento del salto tematico verso la morte e del salto enunciativo verso il presente, il «questo» delle iterate domande dei vv. 56-59. È il punto in cui il discorso poetico si riconosce autoreferenziale, e in qualche modo, che vedremo, il tu si rivela sdoppiamento dell'io lirico. Ma, beninteso, ciò non vuol dire che venga meno la coesistenza dei due piani di scrittura, quello allegorico e quello narrativo: i quali infatti sono di nuovo messi in relazione e fatti interagire nei versi che analizziamo.

Abbiamo parlato in precedenza dell'uso dei due punti per rendere sintatticamente il permanere e al tempo stesso il venir meno di un rapporto fondante del testo poetico, quello tra tema raccontato ed immagine allegorica, e ne abbiamo visto l'applicazione ai vv. 13-14. Nel caso presente, la sovrapposizione tra i due piani del testo è altrettanto evidente, anche se trasferita su un livello più esplicitamente soggettivo, laddove

in precedenza occorreva decodificare la natura allegorica delle immagini proposte per riconoscere il processo interno all'io nel riferimento esterno al «maggio odoroso».

Anche qui siamo in presenza di un endecasillabo (con cesura e con i due punti dopo il settenario); il che permette una maggior coesione tra le due parti del discorso inframezzate dai due punti, consentendo di far scivolare senza fratture tematiche apparenti il perire della speranza nella negazione della giovinezza, con la mediazione del quinario «agli anni miei», riferibile a senso (e non grammaticalmente) tanto ai vv. 49-50 quanto ai vv. 51-52.

Sennonché nella seconda proposizione lo spegnersi della giovanile illusione viene presentata come una negazione imposta dall'esterno, dai «fati», il che ci pone di nuovo sul piano della rappresentazione mitica, e «la giovanezza» finisce per assumere un significato più decisamente allegorico rispetto alla speranza, che pure sarà esplicitamente personificata tramite l'identificazione con Silvia. La giovinezza negata è l'entità esterna, non conosciuta dall'io, che sta dichiaratamente al posto di un vuoto; la sua nominazione emerge dal nulla, e spiega l'effettivo presupposto della lirica: non l'assenza dell'età giovanile di cui si parla nel canto, ma l'assenza *tout court*. Laddove la «speranza mia dolce», assimilata a Silvia, si colloca sul livello della rappresentazione della storia finta dal testo.

L'uso distinto dell'imperfetto e del passato remoto è significativo; al di là del senso descrittivo del «peria», l'uso dei tempi rispecchia il diverso piano enunciativo delle proposizioni messe in relazione dai due punti. Più che «surrogare poeticamente nello stile epigrafico il perfetto storico[5]», l'imperfetto si situa nel tempo di una finzione narrativa, quella della storia raccontata, la storia di una fanciulla morta e della speranza morta con lei, coreferenziale rispetto al «mostravi» del v. 63; mentre il perfetto scioglie l'enigma del «quando» il decesso avvenne, cioè in una tragica puntualità senza tempo, fulminea, istantanea, e direi originaria. Forse la gioventù non fu *mai* vissuta

[5] Blasucci, *Tempi*, p. 111.

appieno dal soggetto poetante, ma *ora* è possibile fingerne la rimembranza come in sogno, in una veloce parabola dal sonno dell'illusione al 'risveglio' della morte.

Ma anche in questo caso, quel che sembra la conseguenza della morte della speranza (cioè la perdita della giovinezza), ne è in realtà il substrato teorico, e i due punti lo introducono camuffandolo da spiegazione o semplice variante concettuale di quanto precede, una sorta di risposta in eco (l'«anche» anaforico ne è il segnale) che accentua la movenza intradialogica del passaggio. Negazione dunque inesorabile, condanna originaria all'infelicità e al vuoto di senso: è quanto sostenuto a conclusione del canto anche dai morti del Ruysch, i quali assicurano la propria tranquillità ma non la propria beatitudine, «Però ch'esser beato | *Nega* ai mortali e *nega* a' morti *il fato*» (vv. 31-32).

Non stupisca che una variante dell'Autografo per il «fra poco» del v. 49 suggeriva «così», che avrebbe legato con valore più direttamente consecutivo il contenuto dei vv. 49-50 al contesto precedente della morte di Silvia, al tempo stesso accentuandone l'inesorabilità e l'inconfutabilità grazie alla sfumatura modale. Avrebbe anche sfruttato la sua carica di indefinitezza nel raccordare il destino del tu e quello dell'io, anzi nel sovrapporre i due destini riconoscendone la matrice fantastica comune; ma non avrebbe sfruttato le sue potenzialità metatestuali, nel senso che si sarebbe collocato sul piano narrativo senza operare il salto nella pretestuale radice immaginativa della narrazione, allusa invece dai vv. 51-52: la negazione appunto, la perdita definitiva, il nulla da cui si finge e si racconta la favola dell'immagine inesistente 'Silvia'.

D'altra parte la scelta del «fra poco», col suo senso indefinito e con la sua capacità di interiorizzazione e di arricchimento sentimentale, non rinuncia alla doppiezza referenziale dell'«anche peria». Il «fra poco» contiene anzi una sfumatura attualizzante che suggerisce tra le righe una fusione di tempi, di passato storico e di presente enunciativo: sussurrando umoristicamente che la perdita della speranza deve per forza essere dichiarata ora, in questo punto del testo, perché fa tutt'uno con la finzione di Silvia, e che «fra poco» Silvia e la speranza periranno di nuovo ad ogni lettura del can-

to; poiché è solo nella verbalità del canto che esse esistono.

L'ambiguità temporale che suggerisce il «fra poco» fa, d'altra parte, sistema con il passaggio dall'interiorità espressa ai vv. 49-50 – accentuata dal possessivo «mia» – all'esteriorità e alla distanza dei «fati» negatori di cui parlano i vv. 51-52. I due punti pertanto esprimono ancora una volta il ricostituirsi per via morfosintattica di un rapporto inesistente tra il vissuto e l'immaginato, tra la storia di Silvia e la certezza, ad essa precedente, dell'impossibilità di mantenere saldo quel legame, il tutto indiviso dell'illusione. Ancora una volta essi esprimono cioè la relazione ambigua tra una realtà finta nel passato, l'illusione (vv. 49-50), e la realtà fissata nel presente, la certezza della negazione (vv. 51-52), la quale viene all'apparenza presentata come risultato della prima, essendone invece la base teorica. L'effetto di rispecchiamento intradialogico (quasi di eco interna al testo) tra le due proposizioni è poi accentuato, come detto, dall'«anche» anaforico e dal parallelismo nell'ordinamento delle parti grammaticali dell'enunciato:

anche+verbo+soggetto—anche+verbo+soggetto.

Pare inoltre possibile individuare una sorta di progressione dissociata dei livelli introdotti dai due «anche». Da una parte, i vv. 49-50 condurranno direttamente ai vv. 52-55:

> ... Ahi come,
> Come passata sei,
> Cara compagna dell'età mia nova,
> Mia lacrimata speme!

alla fusione cioè di Silvia con la speranza, seguendo il livello narrativo interiorizzato del Tu che culminerà al v. 61 con «Tu, misera, cadesti». Dall'altra, i vv. 51-52, che fissano il presente di morte, privo anche della consolazione della rimembranza, prolungheranno quel presente nell'avanzo ben visibile e statico di un passato finito per sempre:

> Questo è quel mondo? questi I diletti,
> l'amor, l'opre, gli eventi Onde cotanto
> ragionammo insieme? Questa la sorte
> dell'umane genti?

Questo secondo livello troverà il suo culmine ai vv. 61-63, nell'immagine della mano che addita la tomba «di lontano».

È poi vero che, su un piano ancor più micro-analitico, è possibile riconoscere una ulteriore dissociazione fonico-semantica all'interno del v. 62, tra la «fredda morte» e la «tomba ignuda»: se il primo termine si lega direttamente alla scia fonica che disegna il destino dell'intera umanità (*amor-sorte-morte*), il secondo è tutto centrato sul tu e sulla sua parabola discendente (ma anche ascendente, se si pensa che da qui si origina l'interrogazione iniziale del canto), in virtù della insistenza sulla vocale «u» che riecheggia nella qualificazione della tomba, «ignuda»: aggettivo, quest'ultimo, molto caro a Leopardi, e sempre fonicamente molto attivo; si pensi alla «ignuda natura» del *Coro di morti*.

È dunque in quest'ultima strofe che il soggetto poetante svela la propria finzione e il proprio sdoppiamento: la storia del testo racconta cioè il destino dell'immagine poetica, introvabile se non nella morte, nel gesto pietrificato del finale, partendo dal quale si può fingere un referente esterno. L'immagine (Silvia) può vivere ormai solo come allegoria della morte, poiché è un'immagine che (ri)sorge sul vuoto, sulla propria assenza; è un fantasma che rivive nel tempo del testo grazie alla finzione della scrittura, è l'io sdoppiato che pratica il gioco di farsi immagine e di sovrapporsi al vuoto che lo domina, riempiendolo come interlocutore muto di un dialogo che parte dallo stesso io. Particolarmente significativo l'uso dei due punti al v. 61, cioè sul finale del canto:

> All'apparir del vero
> *Tu, misera, cadesti: e con la mano*
> La fredda morte ed una tomba ignuda
> Mostravi di lontano, (vv. 60-63)

Non possiamo fare a meno di chiamare ancora in causa il *Coro di morti*; in particolare il v. 14, ma in generale i vv. 14-20:

> Vivemmo: e qual di paurosa larva,
> E di sudato sogno,
> A lattante fanciullo erra nell'alma

Confusa ricordanza:
Tal memoria n'avanza
Del viver nostro: ma da tema è lunge
Il rimembrar.

poiché essi possono fungere da premessa teorica ai versi di *A Silvia*; non solo a quelli appena citati, ma a tutto il canto. Infatti, con questi versi il Coro esprime il processo di rinascita dell'immagine poetica, pur camuffato da impossibilità strutturale al ricordo. In realtà è dell'immagine che si predica la fine, e nel momento stesso in cui se ne definisce lo statuto di morte la si rievoca tramite la similitudine, come «sudato sogno», «paurosa larva», «confusa ricordanza», ancora una volta tentando di rimediare un legame, di riparare ad una lacerazione. Ma farlo da una prospettiva esterna e rovesciata giustifica il paradosso.

Il confronto diretto, soprattutto dal punto di vista metrico e sintattico, tra il *Coro* e *A Silvia* mostra in questi luoghi testuali il meccanismo che presiede a tale rovesciamento di prospettiva.

Per quanto concerne il *Coro*, al v.14 interpretiamo facilmente i due punti come una chiusura e un'apertura al tempo stesso nei confronti di ciò che segue. Da un lato, il vivere è presentato come una puntualità esaurita e non riproponibile; dall'altro, esso introduce alla propria rimanenza, a ciò che avanza della vita passata: solo una «confusa ricordanza». Quest'ultima si presenta dunque come un avanzo: in senso letterale, un resto di memoria vitale, ma, in senso metatestuale, soprattutto un relitto di immagine poetica. Da un 'finito per sempre' può rinascere la poesia se si verbalizza quell'avanzo immaginoso, fingendo una parola *post mortem*. Se la vita, in quanto pensiero minato dal germe della filosofia, è morte dell'immagine poetica, quest'ultima potrà avere qualche speranza di sopravvivere soltanto come fantasma, da una prospettiva che rifletta la morte stessa. L'immagine, che un tempo 'visse' come rimembranza, ora può parlare solo come avanzo di rimembranza.

Il *Coro* attua una sorta di capovolgimento strutturale: l'avanzo, che di solito è ciò che resta dopo la morte, percepito nell'og-

getto esterno, presente, invariato alla vista ma privato della possibilità di relazionarsi con l'altro (il cui emblema più significativo è proprio la mummia), è nelle parole del Coro un avanzo di vita («Tal memoria n'avanza | Del viver nostro: ...»), che l'io (morto) interpreta come «confusa ricordanza». Dunque lo sforzo dell'io vigile di ricreare il legame tra passato e presente a partire da quell'avanzo è anch'esso invertito di segno, configurandosi come l'ammissione da parte dell'io morto dell'impossibilità di legame tra passato e presente di morte, a partire da un avanzo di rimembranza, non traducibile in immagine, ma pure verbalizzabile nel canto. Eppure sarà proprio da questo paradosso, e soprattutto dalla presa d'atto del possibile sdoppiamento del soggetto lirico, che rinascerà l'immagine finta di Silvia, che è infatti un al di là già all'inizio del canto.

I vv. 60-63 di *A Silvia* presentano il medesimo procedimento sintattico del *Coro*, sottolineato dai due punti. Il «cadesti» stabilisce una puntualità di morte (come il «Vivemmo» stabiliva una puntualità di vita) che si chiude all'esistenza ma al tempo stesso si apre all'avanzo di essa: «la fredda morte ed una tomba ignuda». Struttura equivalente – ma, per il contenuto, a metà strada tra i due passaggi testuali che stiamo esaminando – presentano i vv. 169-73 delle *Ricordanze*: in cui si parla di Nerina e si dice, con costruzione sintattica simile:

> ... Ahi tu passasti, eterno
> Sospiro mio: passasti: e fia compagna
> D'ogni mio vago immaginar, di tutti
> I miei teneri sensi, i tristi e cari
> Moti del cor, la rimembranza acerba.

L'uso del passato remoto per un verbo che indica una puntualità di vita finita, i due punti ad introdurre ciò'che resta di quella puntualità: «la rimembranza acerba», come nel *Coro di morti*; meno «confusa» e meno offuscata dalle ombre della notte eterna, ma certamente della stessa natura non più vitale, riflessa negli oggetti esterni osservati come testimonianze inerti di vita passata.

È infatti la «tomba ignuda», di cui la «fredda morte» è traduzione metonimica, ciò che resta della parabola vitale di Silvia; ciò che resta per l'io s'intende, l'unico oggetto reale a cui l'io è rapportato fin dall'inizio del canto, l'unico visibile avanzo della morte nella vita o viceversa. Il gesto rigido della mano fissa la definitiva distanza tra le due dimensioni, ma serve soprattutto a salvaguardare il legame tra lo statico ed inerte resto di esistenza dell'io e la storia fin(i)ta del tu passato. Laddove nel *Coro* il discorso era tutto autoreferenziale (parafrasando i citati vv. 14-20: "*Noi* vivemmo: e *noi* non abbiamo paura della confusa ricordanza che ci resta"), in *A Silvia* è invece spostato sul Tu di cui si finge la relazione con l'Io nell'atto del 'mostrare' («*Tu* ... cadesti: *e* ... [*tu*] mostravi», sottintendendo ovviamente *a me*). Torna con forza sul finale il finto referente del testo, che deve giustificare la rinascita dell'immagine proprio da quell'avanzo oggettuale, dopo lo slittamento sull'Io operato ai vv. 49-52.

In sostanza l'*alter ego* dialogico, alla fine del componimento, si presenta nella sua veste effettiva di immagine morta, il cui gesto emblematico ha la funzione di misurare la distanza tra un passato irrecuperabile ed il presente poetico della finzione: una distanza prevalentemente verbale, tra il dicibile e il non dicibile. Il finale è così premessa del movimento dialogico iniziale del canto, che si articola nel momento esatto in cui l'immagine si riconosce estranea e lontana, ma in qualche modo parlante nella e della sua lontananza, cioè in bilico sul crinale della parola non pronunciabile prima di morire e non possibile dopo la morte.

L'io, che nel *Coro di morti* era sovrapposto a questi ultimi nel senso che con essi si identificava, si divide ora dall'immagine apostrofandola e superandola come ostacolo all'ispirazione. La natura doppia ed inconsistente dell'immagine è però svelata proprio nei luoghi del testo che abbiamo analizzato, in cui i due punti (nulla togliendo alla loro funzione prosodica e ritmica) strutturano la finzione.

5.2. *Retorica e comunicazione: per una mimesi antipetrarchesca*

La prima strofe, con l'inquietante apostrofe interrogativa a Silvia morta, resta sospesa nel vuoto, direttamente collegata agli ultimi quattro versi del canto, ed intertestualmente in rapporto dialogico con il *Coro di morti*; lo vedremo in dettaglio. Nei primi due versi è comunque il nucleo generatore di tutto il canto, tanto a livello tematico quanto a livello fonico:

> Silvia, rimembri ancora
> Quel tempo della tua vita mortale,
> Quando beltà splendea
> Negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi,
> E tu, lieta e pensosa, il limitare
> Di gioventù salivi? (vv. 1-6)

Per quanto concerne il livello fonico, abbiamo già ricordato la disseminazione delle consonanti di «Silvia» negli imperfetti che costruiscono il quadro della sua rammemorazione; e così pure l'importanza del suono /or/, alla base del sistema avverbiale temporale teso a dialettizzare l'*ora* con l'*allora*.

Ma ciò che importa notare è che anche la progressione tematica è generata dai primi due versi del canto e coincide perfettamente con quella fonica. Trattasi infatti di progressione dissociata del primo verso che tematizza il processo di rimembranza («Silvia, rimembri ancora») e del secondo che tematizza un passato finito («Quel tempo della tua vita mortale»), quando appunto si consideri quest'ultimo come anticipazione della morte a cui il canto condurrà. Ma forse, riservando maggiore attenzione al livello fonico, si dirà che la progressione dissocia piuttosto le parole in fine verso «ancora» e «mortale» dal resto dei rispettivi versi. Sono infatti esse ad evocare la componente funerea del canto e la controversa trattazione del tempo che in esso si compie, definendo anche fonicamente (tramite la nota sonora in /or/) l'oggetto lirico «morte» che sarà sviluppato nella seconda parte.

Entrambe le opzioni, comunque, portano all'individuazione del v. 32 in particolare, e più in generale dei vv. 32-35, come

spartiacque tra la rimembranza della vita passata e la negazione di essa nel presente di morte, tra il «quello» del tempo che fu e il «questo» presente (dei vv. 56-59), triste avanzo di «*quel* tempo della tua vita mortale»:

> Quando sovviemmi di cotanta speme
> Un affetto mi preme
> Acerbo e sconsolato,
> E tornami a doler di mia sventura (vv. 32-35)

L'io riconosce come propria la rimembranza del Tu/Silvia; si confessa cioè sdoppiato nella finzione della storia, e definisce nel dolore il sentimento che alimenta quella finzione. Ed infatti la disposizione delle parole nel v. 32 si specchia chiasticamente nella disposizione sintattica dei primi tre versi del canto: «[tu] rimembri ..., quando» e «quando [io] sovviemmi», in una sorta di eco rovesciata – anche fonica, per la ricorrenza del gruppo /em/ del verbo – e metatestuale (riguardante cioè i criteri di strutturazione del testo).

Il rapporto temporale tra i versi iniziali e il v. 32 è infatti invertito rispetto all'ordine logico. L'effettiva *dispositio* testuale che esso suggerisce è: «*quando sovviemmi* di cotanta speme» riesco ad immaginare un tu da cui far partire la rimembranza e a cui chiedere «Silvia, *rimembri* ancora ... *quando* ...». Il senso dell'interrogazione iniziale va perciò cercato nella funzione attribuita al domandare in quanto atto illocutivo, riflesso dell'originario legame comunicativo con il mondo circostante, dell'antico e non più proponibile «ragionammo insieme» del v. 58, rievocazione della possibilità dialogica in quanto manifestazione di vita. Verso, quest'ultimo, che incornicia la sezione della morte di Silvia e della speranza, corrispondendo perfettamente al v. 32 che apre tale sezione: «Onde cotanto ragionammo insieme» riecheggia «Quando sovviemmi di cotanta speme», in una completa analogia posizionale ritmica e fonica tra il ricordo di un passato non definibile e non quantificabile e il dialogo caratteristico di quel tempo felice ridotto a finzione intradialogica. D'altronde «cotanto» è aggettivo – o avverbio nel v. 58 – tipicamente leopardiano,

perché appunto indefinito, e di ascendenza petrarchesca[6].

Petrarca, appunto. Rilevanza particolare, per il canto in questione, hanno i testi del *Canzoniere* in cui Laura appare all'io dopo la morte; che certamente sono alla base dell'occasione lirica di *A Silvia*, cioè della possibilità di un dialogo con la donna defunta. Ci riferiamo, oltre alle visioni dei sonetti CCCXLI-CCCXLIII, soprattutto alla canzone CCCLIX (vv. 56-58: «Son questi i capei biondi, et l'aureo nodo | – dich'io – ch'ancor mi stringe, et quei belli occhi | che fur mio sol?») che è «un colloquio a battute asimmetriche intrecciate che richiama la struttura drammatica del *Trionfo della Morte* e della *Commedia*. Il colloquio ... si muove su due piani. Quello della donna che siede sulla sponda del letto come la bella donna Filosofia della *Consolatio* di Boezio, amorevole e severa ... e quello dello scrivente che, come direbbe Leopardi, finge "poetando un sogno" di vero paradiso» (Bettarini). Nel canto *A Silvia*, però, il piano dello scrivente (e del suo sogno-poesia) è diventato del tutto prevalente: l'apparizione della donna di fatto non c'è, il dialogo è ridotto alla domanda iniziale, che da sola materializza l'immagine davanti agli occhi dell'io (e del lettore) in una sequenza di segni allegorici (gli occhi, la mano, la voce, i capelli). Gli stessi segni connotano la Laura petrarchesca nella canzone CCCLIX: secondo la Bettarini, si tratterebbe di segni i cui sensi allegorici possono anche essere ribaltati a favore del significato letterale: il nodo dei capelli e gli occhi misurano il tempo dell'io con la loro materialità che può vincere il valore metaforico; o meglio, direi, acquisire altri valori metaforici al di là dell'allegoria di primo piano. In altre parole: nel sogno petrarchesco i dati relativi all'immagine della donna assumono una potente fisicità e rafforzano il legame con la vita (anche sentimentale) dell'io lirico, pur non dismettendo la carica metaforica; mentre in Leopardi essi sono come de-

---

[6] Così Contini, *Implicazioni*, p. 47: «Petrarchesco è *cotanta* ("Questo m'avanza di cotanta spene", *Rvf* CCLXVIII, 32), poiché Foscolo per l'accorciamento fonico di *tanta*, non meno che per l'inserzione di *oggi* ("Questo di tanta speme oggi mi resta"), per l'inversione e incisione del ritmo, ha temporalizzato e romanticizzato senza finezza la durata petrarchesca».

realizzati in una dimensione mitica atemporale: gli occhi non sono luminosi come il sole, bensì «ridenti e fuggitivi» (dall'io, oltre che dalla vita); la mano si impegna nell'operazione metaforica, e metatestuale, per eccellenza (la tessitura); la voce non parla ma canta (è dunque la voce assoluta e spersonalizzata del canto, della poesia, del mito, della musica senza parole); i capelli non sono più biondi ma neri (le «negre chiome» calamitano l'oscurità e la morte). Il punto di partenza, però, è lo stesso: gli elementi caratterizzanti la figura femminile sono, a vari livelli, veicoli metaforici che alludono ad una contrazione del rapporto della vita con la morte, dello spazio della memoria e del tempo passato nel presente; e che necessitano di un consistente intervento del lettore.

Il fatto è che la bilancia metaforica pende, nel caso di Petrarca, dalla parte della vita; nel caso di Leopardi, dalla parte della morte. Leopardi rovescia i termini analogici dei *Fragmenta*. Silvia, d'altronde, presuppone la conclusione filosofica (o antifilosofica) delle *Operette morali*, in particolare di quel sorprendente *Coro di morti* che nello studio di Federico Ruysch aveva una volta per tutte riscritto l'equazione vita = morte all'insegna dell'assenza di memoria, ma sempre sotto l'egida del *Canzoniere*:

> Vivemmo: e qual di paurosa larva,
> e di sudato sogno,
> a lattante fanciullo erra nell'alma
> confusa ricordanza:
> tal memoria n'avanza
> del viver nostro: ma da tema è lunge
> il rimembrar. Che fummo?
> Che fu quel punto acerbo
> che di vita ebbe nome? (vv. 14-22)

Il rovesciamento operato dal coro riguarda prima di tutto il contenuto della memoria. Il ricordo della vita è tutto nel nome «vita», significante del metaforico «punto acerbo». Ma ecco che nel momento in cui si delinea una memoria vuota la si riempie di dialogo col poeta della memoria: il v. 18 («Tal memoria n'avanza») echeggia il «Sol memoria m'avanza» della

canzone *Solea dalla fontana di mia vita* (*Rvf* CCCXXXI 10), relativizzando l'assoluto e il pieno della memoria petrarchesca nella puntuale «tal» memoria, coincidente con un avanzo nominale, con un involucro verbale.

In virtù di ciò la fuga dalla vita che si riflette negli occhi di Silvia è la stessa che caratterizza ogni vivo rispetto alla morte ed ogni morto rispetto alla vita: perfetta reciprocità, perfetta analogia di infelicità. La natura astrale della donna, perciò, non è più quella solare e luminosa riflessa nello sguardo, bensì quella lunare, mutevole e incerta, della caduta.

Leopardi aveva intuito certamente che Laura morta, quale appare in sogno al poeta del *Canzoniere*, è forse più viva dell'io lirico, ovvero la sua condizione di morte è un veicolo metaforico che consente al lettore di indagare l'interiorità dell'io ravvivandolo poeticamente; così l'io lirico leopardiano è più morto dell'immagine lirica 'Silvia', ma il lettore, sovrapponendosi a quest'ultima, è in grado di farlo rivivere nello spazio-tempo del testo. Storicamente, l'operazione leopardiana equivale ad una sottrazione quasi violenta della poesia dei *Fragmenta* alla continuità storica con il petrarchismo: immagini, stilemi, sintagmi, svuotati di senso nel corso della ricezione soprattutto cinquecentesca, acquistano nuova luce e nuovi significati, liberati da una lettura moderna aperta ed elastica. Consideriamo le espressioni che, nei sonetti delle apparizioni in sogno di Laura morta, si riferiscono alla vita in relazione alla morte: «et vivo, e 'l viver più non m'è molesto» (detto dall'io in CCCXLI 8), «ch'or fostù vivo, com'io non son morta» (detto da Laura all'io vivo in CCCXLII 14), «gran meraviglia ò com'io viva anchora» (detto dall'io in CCCXLIII 5). Queste espressioni vengono rilette e rovesciate dal punto di vista dell'assenza, e in ultima analisi della morte, nelle rappresentazioni mimetiche del *Sogno* e del *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare*, che, insieme al *Coro di morti*, costituiscono l'antecedente lirico di *A Silvia*.

Innanzitutto *Il sogno*. Qui il poeta mette in scena un dialogo tra se stesso e «il simulacro» della donna amata, la quale rivolge all'io lirico una domanda ambigua e ricca di implicazioni per quanto riguarda il rapporto tra vita e memoria:

> Vivi, mi disse, e ricordanza alcuna
> serbi di noi? (vv. 12-13)

che ricorda molto il verso di *Alla primavera* «Vivi, tu vivi, o santa | Natura?», dove l'interrogazione riguarda il senso stesso della vita, l'idea di un essenza (una «ignuda natura», come è definita nel *Coro di morti*) che non ha nulla di spirituale ma che è forse indipendente dalla dicotomia vita/morte e dunque anche dalla memoria. La domanda del sogno ottiene anche una risposta sul finale della lirica: «A me non vivi | e mai più non vivrai» (vv. 93-94). La differenza di prospettiva tra vita e morte è sostanzialmente annullata: cos'è la vita e cos'è la morte? L'assente, divenuto presente in sogno, chiede all'io se è vivo, se è sicuro di essere vivo, e il Genio del *Dialogo di Torquato Tasso* addirittura sostiene che il sogno sia molto più gratificante della vita vera, mettendo in dubbio che vi sia una reale differenza tra i due stati al di là della maggiore o minore piacevolezza dell'uno o dell'altro. Le dicotomie vita/morte, sogno/realtà, assenza/presenza, al di qua/al di là, presente/passato, perdono di senso, strappate alla tirannia della storia. Nell'insistenza del *Canzoniere* sulla vita distinta dalla morte Leopardi legge la problematicità iscritta nell'insistenza stessa, letta come figura retorica: ma di una retorica moderna, che utilizza la figura come strumento di comunicazione su più livelli. L'assillo (petrarchesco e leopardiano) relativo al verbo "vivere" variamente declinato veicola cioè mediaticamente l'invito ostinato al lettore ad entrare nel testo per ridare vita all'immagine lirica; così come l'interrogazione veicola di per sè la sospensione, il dubbio, il silenzio. Il fulcro interpretativo del *Canzoniere* si configura dunque come un problema di ricezione testuale: della donna, e della sua immagine, rispetto all'io e rispetto al testo; e si configura altresì come la messa a punto di una nuova funzione Petrarca, consistente nella provocazione espressa nei confronti della nozione classica di tempo lineare e progressivo a favore del tempo frammentato, della contrazione, del passaggio improvviso, del salto, della scossa.

Anche la scelta del «rimembri» rispetto al «sovvienti» al v. 1 – oltre che con i continiani «compensi a distanza[7]» e con le pur determinanti motivazioni foniche e timbriche – si spiega in questo quadro: non sarebbe risultato pertinente l'uso dello stesso verbo per due fasi enunciative differenti, e per due livelli rammemorativi distanti, esemplificati sull'alternanza io/tu, finzione/realtà.

La metà esatta del canto, il v. 32, divide dunque in una parte 'in vita' e in una parte 'in morte' la strutturazione referenziale, anche questa parzialmente chiastica, del tu (vv. 1-14; strofi 1 e 2), dell'io (vv. 15 - 27; strofe 3), del noi (vv. 28-31; strofe 4) e poi di nuovo dell'io (vv. 32-39; strofe 4), del tu (vv. 40-48; strofe 5) e del noi (vv. 49-59; strofe 6).

Abbiamo perciò individuato tre nuclei generatori del canto – i vv. 1-2, il v. 32 e il v. 58 – che ne rivelano la reale progressione dal punto di vista della temporalità interna, mentre ulteriori osservazioni andranno fatte per quanto concerne il rapporto intertestuale con il *Coro di morti*, in quanto nucleo generatore della prima strofe di *A Silvia*.

Proviamo a leggere i vv. 1-6 del canto *A Silvia* seguiti dai vv. 23-32 del *Coro*, sottolineando in corsivo i termini più significativi per il confronto:

Silvia, rimembri ancora
Quel tempo della tua vita mortale,
Quando beltà splendea
Negli occhi tuoi ridenti sfuggitivi
E tu, lieta e pensosa, il limitare
Di gioventù salivi? (*A Silvia*, vv.1-6)

Cosa arcana e stupenda
Oggi è la vita al pensier nostro, e tale
Qual de' vivi al pensiero
L'ignota morte appar. Come da morte
Vivendo nfuggia, così rifugge

[7] Cfr. Contini, *Implicazioni*, p. 45: «Mi par evidente che la grande trovata di Leopardi s'innesti, quasi per eterogenesi dei fini, su un movimento negativo: evitare la ripetizione, sia pure a qualche intervallo, col *sovviemmi* del v. 32».

Dalla fiamma vitale
Nostra ignuda natura;
Lieta no ma sicura;
Però ch'esser beato
Nega ai mortali e nega a' morti il fato. (*Coro di morti*, vv. 23-32)

Intanto, già la metrica del *Coro*, nell'alternanza di endecasillabi e settenari, anticipa la «forma senza forma[8]» della canzone libera; pur con tutte le ovvie differenze. La melodia è ovviamente molto diversa, ma è chiaramente diverso lo statuto stesso dell'io poetante, che nel *Coro* si finge morto, e dunque incapace di variazioni tonali e ritmiche. Per il resto, non sarà difficile vedere come il *Coro* funzioni da risposta pre-testuale alla richiesta di rimembrare fatta dall'Io a Silvia.

L'Io morto, che si relaziona al pensiero della vita, fa corrispondere in un anagramma quasi perfetto l'aggettivo «arcana» all'avverbio «ancora», a suggerire l'inaccessibilità strutturale e non temporale all'oggetto lirico 'vita' di cui si richiede 'ancora' la rimembranza da una prospettiva falsata. L'Io morto, cioè, non può ricordare non perché troppo lontano ma perché in una condizione 'altra' che non gli consente più il rapporto con l'esistente. Ma tanto «ancora» quanto «arcana», oltre alla lontananza (temporale e qualitativa), salvaguardano la finzione poetica rendendo in un certo qual modo anche il senso della continuità *in absentia* di ciò che è perduto: si pensi all'uso reiterato di *arcani-arcana* al v. 23 delle *Ricordanze*, « ... *arcani* mondi, *arcana* | Felicità fingendo al viver mio!».

Non sfugga poi la rima ricca in :*tale* che nel *Coro* si realizza con *vitale* al v. 28, e che in *A Silvia* si ritrova nel *mortale* del v. 2, assonante col *limitare* del v. 5; mentre proprio «mortale», aggettivo-chiave dell'*incipit* di *A Silvia*, si trova al plurale nell'ultimo verso del *Coro*: inizio e fine dei due canti si corrispondono in un rovesciamento di prospettiva che nel *Coro di morti* mette a fuoco l'oggetto poetico 'vita' («fiamma vitale»)

[8] Così la definiva il Carducci; cfr. Blasucci, *A Silvia*, p. 148.

e nell'altro caso focalizza l'oggetto 'morte', in virtù del valore etimologico dell'aggettivo («vita mortale»).

Particolarmente interessante il rapporto del *Coro* con le coppie aggettivali di Silvia: gli occhi «ridenti e fuggitivi» (v. 4) e tu «lieta e pensosa» (v. 5). Si tratta di accostamenti qualitativi con sfumatura antitetica, dovuti all'ambivalenza costitutiva della figura a cui sono attribuiti e alla posizione anomala, doppia, di soggetto/oggetto, dell'Io che la nomina; laddove l'io del *Coro* non deve possedere alcun connotato contraddittorio, ma deve anzi mostrare la più completa coerenza nel non-senso assoluto. Dunque, la natura che *rifuggia* dalla morte e che ora *rifugge* dalla vita (v. 27) conferma il senso (o uno dei sensi) degli «occhi *fuggitivi*» di Silvia (v. 4), ma non ne conferma affatto la passata lietezza: «*lieta* no ma sicura» (v. 30) smentisce ogni possibilità di beatitudine nella morte, sostituendole una «sicura» e definitiva insensibilità.

«Fuggire» tanto la vita quanto la morte è una faccenda del «pensiero» (vv. 24-25 del *Coro*), che è piuttosto lo spazio dell'immaginazione, il luogo della rimembranza, ed infatti «pensosa» è anche Silvia, «lieta» nella sua scalata alla vita ma pur compressa in una sorta di istintiva tensione al negativo che l'attende e che ucciderà la sua lietezza[9]. Per capire questo meccanismo, bisogna riconoscere, come abbiamo fatto nei paragrafi precedenti, che Silvia è presentata come immagine successiva all'esperienza di morte dell'io: essa rinasce dal nulla cantato dal *Coro di morti*, e ne presuppone la proposta fantastica, Anche il suo nome pare materializzarsi dall'evocazione della morte recitata dai primi versi del *Coro*:

> Sola nel mondo eterna, a cui si volve
> Ogni creata cosa,
> In te, morte, si posa
> Nostra ignuda natura; (vv. 1-4)

[9] Può aver agito sulla scelta della coppia aggettivale tanto il madrigale tassesco *Incontra Amore* («Lieta e pensosa vinse | Pensier vani e diletti») quanto, e forse soprattutto l'*incipit* del sonetto CCXXII del Petrarca «Liete e pensose, accompagnate et sole», insieme a *Rvf* CCCXXXII 16 «Che gentil cor udia pensoso et lieto».

Dall'aggettivo «sola» e dal verbo «si volve» nasce, quasi per emanazione fonica, soprattutto del nucleo consonantico /s-l-v/, il nome Silvia, disseminato per intero nel quinario *a cui si volve*. L'immagine, resuscitata nel movimento interrogativo, apostrofata come «Silvia» – nome semanticamente legato all'idea di incontaminazione e di naturalezza e nome peraltro di illustre tradizione letteraria – risorge dalla tensione del soggetto poetante verso la morte, e tenta nella finzione della scrittura di spezzare il circolo vizioso che conduce al vuoto di senso e dunque anche al silenzio della poesia. La nominazione è, in un caso così estremo, già sufficiente alla finzione dell'oggetto, in quanto lo identifica come 'altro' rispetto all'Io macropersonaggio che impera nei *Canti*, oggettivando una parte di quell'io. Il nome diventa in tal modo una sorta di «operatore d'eccezione» che consente il mondo possibile del testo, assumendo su di sé i caratteri dell'oggetto che l'io immagina. La disseminazione di quel nome lungo tutta la poesia, in forme di memoria fonica più o meno implicite, riconferma ad ogni passaggio tale funzione, ma riconferma anche l'inconsistenza e l'inafferrabilità dell'immagine, per cui il nome si carica del potere di far rivivere l'oggetto ma anche della facoltà di denunciarne la morte pur (ri)evocandone la vita. Quando decide di assecondare l'ambiguità che lega parola e oggetto, assimilandosi all'amorfo, chiamandosi Nessuno e rinnegando con ciò la propria identità, Ulisse sconfigge Polifemo e con esso la morte.

Le qualità di Silvia sono dunque a metà strada tra le sue proprietà interne e le proprietà su di essa proiettate dal soggetto dell'enunciazione: e quale miglior oggetto di rappresentazione per segnalare l'ambiguità di questa immagine/fanciulla, degli occhi, veicolo insieme di interiorità e di proiezione verso l'esterno, tradizionale connotato poetico di bellezza femminile, talmente stereotipato da essere il miglior strumento di sovversione lirica?

Dalla «tomba ignuda» del finale, mostrata dal Tu morto alla vista dell'Io, scaturiscono sia la domanda iniziale a Silvia, sia la riaccensione dei suoi occhi, che il finale nega nel riferimento indiretto alla vista del solo Io che rimane a contemplare la morte.

La vista, cioè, come l'interrogare, è l'atto che più di altri connota il vivere: il morto non può più né vedere né dialogare, ma solo «mostrare» «una tomba ignuda», avanzo della propria «ignuda natura», a chi resta e finge 'ora' un nuovo dialogo e nuovi sguardi. Non per tanto la prima variante del v. 4 suonava «E ne gli sguardi incerti e fuggitivi», facendo riferimento non tanto all'estetica dello sguardo quanto piuttosto all'azione stessa del guardare, a conferma del fatto che proprio l'atto del vedere, più che la connotazione fisica degli occhi, era considerato da Leopardi fondante per l'immagine della vita.

Sugli occhi «ridenti e fuggitivi» della giovinetta, molto è stato detto sia sul piano fonico che su quello semantico[10]. Mi preme soltanto aggiungere come il «ridenti» – del tutto assente dal *Canzoniere* petrarchesco –, preferito alle varianti «molli», «dolci», «vaghi», più estetizzanti e banali, oltre al legame fonico con «rimembri», evochi non solo e non tanto l'immagine 'Silvia', quanto piuttosto le immagini che Silvia contemplava nella sua mente di fanciulla: immagini, appunto, ridenti e fuggitive. Pensiamo agli occhi «ridenti» di Beatrice che vede Dante assorto nell'ammirazione di Dio nel sole, di *Paradiso* X, 62 («Che lo splendor degli occhi suoi ridenti»), riferimento più pertinente, mi sembra, di quello a *Paradiso* XV, 34 («Che dentro agli occhi suoi ardeva un riso»); anche per la presenza, oltre che del participio «ridenti», di «splendor», che richiama «splendea» di v. 3. Meno suggestivo direi il ricordo degli «occhi ridenti» delle foscoliane Najadi immaginate da Jacopo Ortis; anche se forse potrebbe essere significativo il fatto che si tratti di creature sognate, «illusioni» della mente disperata del soggetto che le partorisce:

> Io delirando deliziosamente mi veggo dinanzi le Ninfe ignude ... e fuor dei rivi che cascano sonanti e spumosi, vedo uscir sino al petto con le chiome stillanti sparse su le spalle rugiadose, e con gli occhi ridenti le Najadi, amabili custodi delle fontane. Illusione. – grida il filosofo. – e non è tutto illusione? Tutto! Beati gli antichi che si credevano degni de' baci delle immortali dive del cielo (p. 619).

[10] Imprescindibili Contini, *Implicazioni*, p. 51; Giuseppe De Robertis, *Autografo*, p. 158; Peruzzi, *Varianti A Silvia*, p. 158.

Ma pensiamo anche, in un senso che definirei più prossimo a quello leopardiano, ai medesimi aggettivi adoperati da Manzoni nel capitolo IX dei *Promessi sposi*[11] a proposito delle immaginazioni di Gertrude fanciulla sul suo futuro, all'insegna sempre di ossimoriche fantasie, come le «feste brillanti e faticose» (PS_{27}, IX 59) turbate dai pensieri della religione. Penso soprattutto ad un passo come questo:

> Tali sensazioni di oggetti presenti urtavano dolorosamente con quelle ridenti visioni delle quali Gertrude s'era già tanto occupata, e s'occupava tuttavia nel segreto della sua mente. (PS_{27}, IX 72)

e poi, dopo la scoperta della lettera al paggio da parte del padre:

> Ma, appunto perché non poteva ... tornare un momento a quelle fuggitive compiacenze, senza che subito non le si affacciassero i dolori presenti che ne erano la conseguenza, cominciò a poco a poco a tornarvi più di rado, a rispingerne la rimembranza, a divezzarsene. Né più a lungo o più volentieri si fermava in quelle liete e splendide fantasie d'una volta: erano troppo opposte alle circostanze reali, ad ogni probabilità dell'avvenire. (PS_{27}, IX 81-82)

Il contrasto presente/passato, alla base di questi passi manzoniani, con i medesimi aggettivi leopardiani attribuiti alle fantasie poi deluse di Gertrude, costituiscono senz'altro una tentazione intertestuale; e d'altra parte è proprio in questo periodo pisano che Leopardi incontra il Manzoni, e ne elogia il romanzo (con riserve non meglio spiegate) in alcune lettere ad amici[12]. Ma ci

[11] Qui citati dalla Ventisettana per ovvie ragioni di congruenza diacronica, cfr. *infra*.

[12] Nello *Zibaldone* non si parla di Manzoni. Nell'*Epistolario*, invece, il suo nome viene fatto diverse volte. Nella lettera al Papadopoli del 25 febbraio 1828, mostra di aver letto il romanzo: «Ho veduto il romanzo del Manzoni, il quale, nonostante molti difetti, mi piace assai, ed è certamente opera di un grande ingegno; e tale ho conosciuto il Manzoni in parecchi colloqui che ho avuto seco a Firenze». In precedenza i toni erano stati meno entusiasti, forse per una sorta di prevenzione dovuta all'eccessiva celebrità che accompagnava la pubblicazione del romanzo. Così il 30 agosto 1827 aveva scritto al Brighenti da Bologna:

basti aver rintracciato gli accostamenti possibili, onde chiarire il senso più profondo dei qualificativi di *A Silvia*.

Oltre al senso più propriamente strutturale che siamo venuti esplicitando per gli occhi di Silvia, è poi vero che essi veicolano l'elemento 'luce', predominante nella prima strofe. A predominare nella seconda e terza strofe è invece l'elemento 'voce' di Silvia, il suo canto:

> Sonavan le quiete
> Stanze, e le vie dintorno,
> Al tuo perpetuo canto,
> Allor che all'opre femminili intenta
> Sedevi, assai contenta
> Di quel vago avvenir che in mente avevi.
> Era il maggio odoroso: e tu solevi
> Così menare il giorno, (vv. 7-14)

Come lo sguardo è anche quello dell'Io sull'avanzo presente dell'immagine, così il canto è anche quello del testo. Silvia è statica, fissata in movimenti ripetitivi che tendono a bloccare il suo passato in una non-storia: non c'è nulla da raccontare, salvo i caratteri dell'immagine che si sta fingendo, che sono poi i caratteri dell'Io che costruisce il testo: lo sguardo, il canto, la mano che tesse «la faticosa tela» (v. 22), anch'essa metafora della scrittura.

A proposito del canto di Silvia, può essere opportuno spiegare la differenza che lo separa dal canto della fanciulla dell'abbozzo omonimo, forse dell'aprile 1828, citato di solito come uno dei suoi più diretti antecedenti:

«Qui si aspetta Manzoni a momenti. Hai tu veduto il suo ultimo romanzo che fa tanto rumore e val tanto poco?». O anche il 31 dicembre 1827 da Firenze al Vieusseux, a proposito di un articolo del Tommaseo: «l'articolo può trovar molti che abbiano opinioni diverse, ma certo non potrà essere disprezzato. Solo quella divinizzazione che si fa del Manzoni, mi è dispiaciuta, perché ha dell'adulatorio». Per un riscontro sulla diffusione del romanzo manzoniano e per l'avversione di Leopardi al genere di prosa promosso dal Manzoni, anche in rapporto al dibattito sulle *Operette morali*, cfr. Dionisotti, *Appunti*, pp. 211-27.

Canto di verginella, assiduo canto,
Che da chiuso ricetto errando vieni
Per le quiete vie; come sì tristo
Suoni agli orecchi miei? Perché mi stringi
Sì forte il cor, che a lagrimar m'induci?
E pur lieto sei tu; voce festiva
De la speranza: ogni tua nota il tempo
Aspettato risuona. Or, così lieto,
Al pensier mio sembri un lamento, e l'alma
Mi pungi di pietà. Cagion d'affanno
Torna il pensier de la speranza istessa
A chi per prova la conobbe.

Al di là delle riprese lessicali e tematiche, l'applicazione poetica dell'effetto malinconico provocato dal canto della fanciulla è in *A Silvia* del tutto esteriore ed apparente: la riflessione (sia pur filosofica, come vuole Folin[13]) dell'abbozzo riguarda la reazione dell'Io ad un elemento esterno, ad una voce effettivamente ascoltata, laddove il canto di Silvia è un canto della memoria, e dunque dell'Io stesso. Ed ecco perché esso assume, in questo caso, un valore metatestuale: come indicatore del contrasto tra presenza passata e assenza attuale del Tu, espressa nella dialettica tra voce assente (del canto di Silvia) e voce presente (del canto dell'Io, cioè del testo poetico). Il canto del Tu passato (= Silvia) delimitava uno spazio di scambio col mondo circostante; mentre quello dell'Io attuale, pur cercando di verbalizzare quello spazio, disegna soltanto una sequenza temporale (della scrittura e della lettura), che trasforma 'ora' quel canto udibile 'allora' in una storia, una temporalità scritta che sta al posto di un'assenza. Se il canto reale di Silvia era il canto della vita, quello di Silvia evocato dall'Io è indirettamente il canto della morte, perché in esso inevitabilmente si specchia il «funereo canto» che l'Io canta a se stesso. Penso evidentemente ai vv. 109-18 delle *Ricordanze*, in cui mi pare che si evochi tra le righe proprio il canto *A Silvia*:

[13] Folin, *Affetti*, p. 43.

> ... Poscia per cieco
> Malor, condotto della vita in forse,
> Piansi la bella giovanezza, e il fiore
> De' miei poveri dì, che sì per tempo
> Cadeva: e spesso, all'ore tarde, assiso
> Sul conscio letto, dolorosamente
> Alla fioca lucerna poetando,
> Lamentai co' silenzi e con la notte
> Il fuggitivo spirto, ed a me stesso
> In sul languir cantai funereo canto.

I rimandi lessicali sono evidenti: il «cieco malor» richiama il «chiuso morbo» (v. 41) che vince le resistenze vitali di Silvia, la quale non potè così mai vedere «il fior degli anni» suoi; la perdita della «giovanezza» viene effettivamente pianta in *A Silvia* ai vv. 50-52 (... agli anni miei | Anche negaro i fati | *La giovanezza* ...) ; a «cadere» è tanto la «giovanezza» delle *Ricordanze* quanto il Tu/Silvia del famoso finale (All'apparir del vero | Tu, misera, *cadesti*). Gli ultimi tre versi di questo passaggio, poi, potrebbero essere un'epigrafe al canto *A Silvia*, con la ripresa di uno dei suoi aggettivi più riusciti, «fuggitivo» (al plurale, in *A Silvia* riferito agli occhi della ragazza, al v. 4): essi dichiarano scopertamente l'autoreferenzialità del canto leopardiano, che si rivolge ad un Tu passato per parlare di fatto all'altro Io che si è oggettivato nel testo.

La fusione o, se si preferisce, il parallelismo tra Io e Tu è dunque stringente; e abbiamo già indagato il valore allegorico delle immagini proposte, culminante ai vv. 13-14, dei quali l'uso dei due punti evidenzia la portata intradialogica e umoristica. Ma tutta la seconda strofe, prima dell'esplicita entrata in scena dell'Io, sottende un tale (intra)dialogismo proprio nell'immobilità della figura evocata, che cela chiaramente la dialettica Io passato/Io presente, oltre che per i motivi già esposti, anche per una questione di riferimenti intratestuali ad una storia di trascorsi creativi del tutto personali. Il verbo chiave in questo senso è il «sedevi» di v. 11: verbo statico per eccellenza, ma soprattutto verbo strutturante di antichi percorsi lirici leopardiani, a cominciare dall'*Infinito*. Dall'esser seduto, immobile, dell'Io partiva a quel tempo il viaggio dell'imma-

ginazione verso il 'dolce naufragio': ora che l'immaginazione ha definitivamente naufragato, senza ritorno, nel vuoto della morte, perdendo per sempre la possibilità di quell'altro gioioso naufragio, ad essere descritta come «seduta» è l'immagine/specchio partorita dall'Io, di cui si ripercorre appunto il naufragio (stavolta di morte).

È un percorso comunque umoristicamente dimezzato, per la presenza sempre vigile dell'Io-spettatore che «di lontano» ne segue le fasi e ne svela tra le righe la finzione. L'Io attore che si immerge nel viaggio testuale ascolta il canto di Silvia, come Ulisse ascolta quello delle Sirene; dopo averlo però privato della componente magica, almeno nel senso che sono invertiti i termini del positivo e del negativo: l'Io che si relaziona con il fascinoso canto di Silvia amerebbe perdersi ancora nell'incantesimo di quella voce dell'illusione, il che gli è impedito proprio dall'Io razionale che ha ucciso per sempre (come Ulisse che si fa legare e così sopravvive) quella possibilità mitica, quel «maggio odoroso» che non sarà mai più.

Al canto 'diurno' di Silvia si sostituisce quello 'notturno' del testo, che tenta nella terza strofe la rievocazione dell'Io passato, dell'*allora* mitico, in grado di fondere Io e Tu all'insegna della speranza:

> Io gli studi leggiadri
> Talor lasciando e le sudate carte,
> Ove il tempo mio primo
> E di me si spendea la miglior parte,
> D'in su i veroni del paterno ostello
> Porgea gli orecchi al suon della tua voce,
> Ed alla man veloce
> Che percorrea la faticosa tela.
> Mirava il ciel sereno,
> Le vie dorate e gli orti,
> E quinci il mar da lungi, e quindi il monte.
> Lingua mortal non dice
> Quel ch'io sentiva in seno. (vv. 16-27)

Anche il comportamento dell'Io, come quello di Silvia, tende a disegnarsi in maniera letterariamente atteggiata, bloccato

in alcuni gesti emblematici, tesi a costruire in questo caso, più che un'immagine, un sistema vitale di rapporti e di associazioni integro ed intatto, in cui i sensi ed i sentimenti si relazionano in armonia. I legami saldi e non lacerati di un favoloso tempo passato – tra ragione ed immaginazione, tra studio e contemplazione – possono essere finti in rapporto ad un Tu. Ma «lingua mortal non dice[14]», cioè non è in grado di esprimere i sentimenti di allora; può soltanto rendere vagamente l'idea di un tutto incontaminato attraverso la memoria sensoriale che trama la «faticosa tela» (v. 22) del testo:

a) l'udito («Porgea gli orecchi al suon della tua voce», v. 20)[15];

b) la vista («Mirava il ciel sereno, | Le vie clorate e gli orti, | E quinci il mar da lungi, e quindi il monte», vv. 23-25);

c) il sentimento ineffabile che ne derivava senza lacerazioni e contrasti («Lingua mortal non dice | Quel ch'io sentiva in seno», vv. 26-27).

Questa terza strofe sottende la spiegazione dell'origine dell'immagine Silvia, presentata come doppio di un Io che si specchiava nel mondo circostante, e narcisisticamente si fondeva con esso. Quel Tu gli rinviava in eco la sua immagine (Silvia), la sua voce (il canto del v. 20), e la sua spazialità e temporalità indefinite: la «faticosa tela» di virgiliana memoria è anche quella del tempo che passa. Anche: perché essa è prima di tutto, come abbiamo già avuto modo di spiegare, la tela dello spazio e del tempo del testo. Ed è «faticosa» poiché cela una continua tensione semantica nella trama fonica della scrittura: di particolare spessore risulta in tal senso la dialettica ora/allora nascosta nella tramatura in /or/ evidenziata da

---

[14] Pasquini, *Lingua e stile*, richiama per questo verso *Rvf* CCXLII 12 «Lingua mortale al suo stato divino | giunger non pote» (p. 184).

[15] A proposito dell'udito ha scritto pagine illuminanti Domenico De Robertis che sottolinea come per Leopardi «La percezione della cosa è essenzialmente spaziale: le barriere acustiche, quelle che ci impediscono di conoscere la fone del suono, sono le medesime che si frappongono alla vista: l'oscurità per esempio, o una svolta della strada ... O la lontananza; ma come ostacolo alla percezione più che come approssimazione all'infinito» (*Spazio immaginativo*, p. 1590).

Agosti a partire dalla correzione autografa di «percotea» del v. 22 con «percorrea»:

> Non più dunque il «percoTEa la faticosa Tela» (allitterazione su *ictus*) bensì il «percORrea» che riprende, da posizione atona – ritmica e lessicale –, il gruppo timbrico /or/ di «pORgea gli ORecchi» (sempre in analoga posizione atona e il secondo addirittura distribuito su due sillabe distinte), a sua volta disceso da «talOR [lasciando]» e «migli-OR [parte]» (rispettivamente, in posizione di *ictus* e di forte accentazione tonica per effetto dell'apocope: primi due *pivot* del tessuto allitterativo) e si prolunga nel successivo «le vie dORate e gli ORti» (rispettivamente, atono – distribuito su due sillabe – e sotto *ictus*: terzo e ultimo *pivot*) sino al conclusivo «lingua mOR-tal» (ancora in posizione atona con forte ripresa della dentale di «orti»[16]).

Si tratta di un sistema fonico che, non solo tende in filigrana il rapporto temporale tra passato e presente, ma, verbalizzandolo, lo spazializza: tenta cioè di collocare l'Io in una realtà spaziale e dunque materiale e sensoriale, ovvero mimetica. Ma soprattutto sperimenta il legame armonico tra i personaggi del dramma: si pensi alla rispondenza tra «porgea (gli orecchi)» e «percorrea (la faticosa tela)», che accorda fonicamente l'Io che ascolta e il Tu che agisce, in una perfetta e trasognata sintonia vitale.

Passato per sempre, 1' 'allora' perduto del ricordo entra nel testo a tessere 'ora' l'altra tela, quella della scrittura, con le sue leggi spaziotemporali; e che, come la tela di Penelope, viene ripercorsa ad ogni nuova lettura, partendo dalla dissoluzione della tela precedente.

Dopo la pausa riflessiva di valore metatestuale della quarta strofe, su cui ci siamo già soffermati per la centralità strutturale del v. 32 («Quando sovviemmi di cotanta speme») in diretta corrispondenza col v. 1 e col v. 58, il Tu riprende il sopravvento nella quinta strofe, riannodando in senso inverso, cioè in negativo, i fili delle sensazioni evocate nella seconda lassa:

[16] Agosti, *Modelli*, pp. 21-22.

Tu pria che l'erbe inaridisse il verno,
Da chiuso morbo combattuta e vinta,
Perivi, o tenerella. E non vedevi
Il fior degli anni tuoi;
Non ti molceva il core
La dolce lode or delle negre chiome,
Or degli sguardi innamorati e schivi;
Né teco le compagne ai dì festivi
Ragionavan d'amore, (vv. 40-48)

I vv. 40-41 si collegano direttamente tanto ai vv. 13-14, quanto ai vv. 49-52: al «maggio odoroso» della beata vita di Silvia fa da contraltare «il verno» della sua morte; come al «morbo» che insidia la fanciulla negandole la gioventù risulta parallelo il «fato» che nega la speranza all'Io poetante opponendogli la disperazione dell'arido vero. La sconfitta della gioventù, di Silvia e dell'Io, viene cioè presentata nei termini mitici di una violenza da parte di forze esterne («combattuta e vinta»), accompagnate dall'inesorabilità del corso delle stagioni; tanto che Franco D'Intino ha potuto parlare di questi versi come del «nucleo del motivo persefoneo che genera il canto[17]».

Evidentissima la tramatura in «OR», sulla scia della terza strofe, in lessemi importanti nel contesto, come «morbo», «fior», «or», «core», «innamorati», fino al sostantivo che più di tutti si contrappone alla negatività dell'«ora» e alla «morte» che si sta evocando: «amore». Ma la differenza tra forma lunga e forma breve della «o», rispettivamente in sillaba libera e in sillaba implicata, impone anche qui una distanza tra la concitazione espressa dalla sequenza *morbo-fior-or*, e la distensione ritmica suggerita dalla rima tradizionale *core* : *amore*, che inquadra la fine della relazione del Tu col mondo circostante in una pacata cornice di rammemorazione in negativo: come se tra le righe del racconto di morte facesse capolino un barlume di vera e spontanea rimembranza, sospesa nella fluidità vocalica delle parole-rima *core* (in assonanza con *chiome*) e *amore*. Amore negato ovviamente, negato soprattutto nella sua verbalizza-

[17] D'Intino, *Misteri di Silvia*, p. 226.

zione, nella possibilità di essere oggetto di dialogo: «Né teco le compagne ai dì festivi | Ragionavan d'amore». Ad essere negata è dunque la possibilità di dialogo, l'antica 'voce' di Silvia: l'ineffabilità dei sentimenti da parte dell'Io per troppa pienezza emotiva («Lingua mortal non dice», v. 26) si specchia in questo mutismo del Tu nel vuoto della morte.

Ma tutto il sistema fonico in /or/ è inserito in un contesto negativo, e tende perciò indirettamente alla negazione della rispondenza sensoriale costruita nella terza strofe: come in questa realizzava lo scenario spaziotemporale della vita, qui circoscrive quello della morte. Particolarmente significativo in tal senso l'uso della forma «or ... | Or» ai vv. 45-46, che – notava Getto – «crea come un movimento e una durata, segna quasi uno spazio e un tempo, lo spazio e il tempo della ammirazione e della lode, della bellezza inseguita sul volto di Silvia da altri volti che le stanno accanto, formando un coro elogiarne. In questo tempo negato a Silvia si profilano accanto a lei altre persone, che compongono l'ambiente della giovinezza[18]».

Nell'opera di distruzione dell'accordo sensoriale, il «mirava» dell'Io di v. 23, nel suo pacifico relazionarsi con gli oggetti della vista, lontani, sfumati, immaginati, si specchia nel «non vedevi» di v. 42, che, pur metaforico, riprende comunque il filo tematico della vista partito dal v. 4, conservando anche il significato materiale della vista negata. Significato peraltro rinforzato dagli «sguardi innamorati e schivi» di v. 46, di cui Silvia non potrà più sentire le lodi («Non ti molceva il core», v. 44): anche l'udito, senso tanto caro a Leopardi, è così negato in questa desolazione generale rispetto al «porgea gli orecchi» di v. 20.

L'ultima strofe è quella dell'equiparazione definitiva del Tu e dell'Io all'insegna del destino di morte; ma è anche quella della tragica constatazione del dolore presente rispetto ad un passato di speranza, del 'questo' contrapposto al 'quello':

[18] Getto, *A Silvia*, p. 296.

> Questo è quel mondo? questi
> I diletti, l'amor, l'opre, gli eventi
> Onde cotanto ragionammo insieme?
> Questa la sorte dell'umane genti? (vv. 56-59)

Al di là delle ascendenze tassiane o laschiane[19], confinate comunque al livello del significante, mi sembrano più importanti, in questo caso, i riscontri petrarcheschi, in particolare dalla canzone CCCLIX di cui si è parlato in precedenza:

> «Son questi i capei biondi, et l'aureo nodo
> – dich'io – ch'ancor mi stringe, et quei belli occhi
> che fur mio sol?» «Non errar con li sciocchi,
> né parlar – dice – o creder a loro modo.
> Spirito ignudo sono, e 'n ciel mi godo. (vv. 56-60)

Le interrogative di Petrarca, come del resto quelle di Leopardi, sono interrogative vere, niente affatto retoriche, che si riferiscono ad un vissuto effettivo, materialmente limpido e presente alla memoria, un vissuto violentemente abbattuto dalla morte. Il presente è messo in diretta collisione col passato: lo scontro è brutale, inclemente, e lo è anche in Petrarca, secondo la lettura leopardiana che porta alle estreme conseguenze il salto spaziotemporale tra vita e morte, annullando qualunque possibilità di risposta, dunque di presenza (seppure in sogno), da parte della donna defunta. Lo «spirito ignudo» di Laura ci rimanda ancora una volta all'esperimento oltreumano del *Coro di morti*. Le domande leopardiane, infatti, fanno eco non solo alla domanda che aveva aperto il canto, ma anche alle paradossali domande del *Coro*:

> ... Che fummo?
> Che fu quel punto acerbo
> Che di vita ebbe nome? (vv. 20-22)

---

[19] Savarese, *A Silvia*, p. 335, chiama in causa le *Rime* del Tasso, in particolare il sonetto *Alla duchessa di Ferrara*: «Questa è la data fede? | Son questi i miei bramati alti ritorni?». Borsellino, *Variazioni*, p. 422, richiama invece il sonetto XXX del Lasca «Son questi, Cintia mia, son questi quelli».

A parte il rovesciamento di prospettiva, che alla vita pensata dalla morte sostituisce il presente visto dal passato, le interrogative hanno la funzione di segnare una distanza: fra la speranza passata e il vero presente. Come sempre, il domandare leopardiano si apre sul vuoto di senso che stimola la domanda stessa: vale quindi come atto illocutivo in sé, al di fuori di ogni retorica. In *A Silvia*, poi, il riferimento al «ragionammo insieme» del passato assume un valore, di implicita contrapposizione al vano domandare presente, che resta senza risposta: dialogo reale (di scambio effettivo) *vs* dialogo fittizio. Ma non è tutto. In particolare il v. 56 («Questo è quel mondo? Questi») mette in discussione non solo il contenuto deluso del «ragionammo insieme» ma anche l'efficacia del dialogo di allora (sia con Silvia o soltanto con la propria speranza/giovinezza), col marcare il divario profondo tra il *questo* e il *quello*: un divario conseguente non tanto alla mancata realizzazione dei sogni giovanili, ma soprattutto ad una differenza qualitativa tra *quello* stato illuso e *questo* stato disilluso del soggetto. Il primo consentiva la comunione con gli oggetti esterni, e dunque la possibilità dialogica; mentre il secondo segna la distanza tra quegli oggetti e l'Io, diventato oggetto esso stesso, in rapporto intradialogico col soggetto sdoppiato. Ciò che sarà esplicitato dal finale.

I morti di Ruysch avevano estremizzato questa divaricazione e, addirittura, pensando alla «vita» non riconoscevano più la coincidenza di nome e oggetto, chiedendosi «Che fu quel punto acerbo | Che di vita ebbe nome?»: la nominabilità, cioè, dell'oggetto non permetteva la sua individuazione; o piuttosto lo stato di morte del soggetto non consentiva l'esistenza dell'oggetto e dunque nemmeno la sua nominazione.

Le interrogative conducono, con un risolutivo salto di livello testuale *in extremis*, all'ultima immagine allegorica del canto:

> All'apparir del vero
> Tu, misera, cadesti: e con la mano
> La fredda morte ed una tomba ignuda
> Mostravi di lontano, (vv. 56-63)

In questa sconcertante e un po' macabra chiusa, vero enigma figurativo, alcuni hanno ravvisato un eccesso di didascalica esibizione; e in effetti il salto tonale e figurativo non sfugge alla lettura. Almeno alla prima; già alla seconda la frattura viene riassorbita dal ricordo stesso della conclusione, che si irradia sul resto del canto in un ritorno di senso tipicamente leopardiano. Ma questo, che è un effetto di lettura, spiega perché il canto risulti unitario e godibile malgrado l'impressione iniziale, e non da quale meccanismo testuale quel salto sia determinato. Non spiega, cioè, la necessità e la ragion d'essere di quella mano sospesa ad indicare la tomba; ne spiega solo la plausibilità figurativa.

Notare la circolarità della struttura tematica, la rispondenza di termini e di immagini tra inizio e conclusione, non è sufficiente a giustificare la scelta di un finale così plasticamente inquietante[20]. Non era sufficiente l'osservazione di Giuseppe De Robertis, che per via tematica notava la rispondenza figurativa di inizio e fine del canto:

> Principio e fine ai punti estremi, paiono rispondersi, al modo stesso che alla vita risponde la morte. E volle (e ci riuscì) che l'uno non cedesse all'altro in grandezza; alla mitica figura della giovinezza, quell'altra figura da basso rilievo antico sepolcrale[21].

Anche Giovanni Getto avvertiva il bisogno di giustificare un'impressione di eccesso scultoreo:

> E la mano è della speranza e di Silvia ... È anzi la possibilità di riferimento a Silvia che toglie peso e conferisce una suggestiva bellezza a quella mano che, nell'esclusiva possibilità di attribuzione alla speranza, riuscirebbe piuttosto ingombrante[22].

---

[20] Fedi, *Mausolei* (pp. 69-70), riferendosi alla personificazione della speranza, afferma: «Perfettamente levigata e fissata nella sua perfezione plastica, sembra la seconda figura di tipo «monumentale» che occorre nei *Canti* ... È la personificazione della speranza morta che addita la tomba, e nella tomba (per metonimia) la morte della speranza, cioè infine sé stessa».

[21] Cfr. *Autografo A Silvia*, p. 165.

[22] Cfr. Getto, *A Silvia*, p. 296.

Più attento alla radice immaginativa e strutturale del processo lirico, Claudio Colaiacomo nota come «a tutto il canto il finale dà il suggello di un'antifrasi[23]», nel senso che la «man veloce» che tesseva al v. 21 torna al v. 61 bloccata nella rigidità della morte, mentre al movimento ascensionale espresso dal «salivi» di v. 6 corrisponde il «cadesti» del v. 61, in una contrapposizione non solo semantica ma temporale: imperfetto *vs* passato remoto.

Ma la rigidità del gesto finale non è solo la «caduta» definitiva del movimento della mano che tesseva e del tempo della rimembranza; in quanto di quest'ultimo rappresenta, non solo la conclusione (come vuole la finzione narrativa), ma soprattutto la negazione, vale a dire la smentita in termini metatestuali. Trattasi in effetti di ben 'altra' mano: appartenente cioè ad 'altro' livello enunciativo: altro Io, altra storia, altra mano. Non più quella che tesse la «faticosa tela» della rimembranza, ma quella che «mostra» all'Io l'inganno di quella tela finita. In altri termini: del soggetto che ha tessuto la tela testuale, resta ora solo «la mano», privata dell'immagine che l'aveva sostenuta, e raggelata nella funzione di *trait d'union* tra i due Io a confronto: l'Io 'morto' («La fredda morte»), passato, identificato nella finzione con il Tu, e l'Io 'vero' («All'apparir del vero»), presente, che guarda la tomba.

Riepiloghiamo i caratteri essenziali che presiedono a questa finale rivelazione:

1) La figura fantastica di Silvia è stigmatizzata – nel Tu che «cade» e mostra la tomba «di lontano» – come lontananza assoluta; l'Io ammette la finzione che ha presieduto alla domanda retorica iniziale;

2) La mano misura plasticamente lo spazio abissale tra Io vivo e Tu morto, e lo scarto temporale (che è poi anche un salto di livello del testo) tra passato finito e presente di morte;

3) La «tomba ignuda» è l'avanzo visibile del passato («avanzo ignudo e vile» recita *Il risorgimento*, v. 74), l'oggetto materiale

[23] Colaiacomo, *Cadere*, p. 141.

da cui parte lo sdoppiamento dell'Io nella rimembranza e la finzione poetica di un Tu inesistente;

4) Il finale si propone come premessa poètica e fantastica della domanda retorica iniziale del canto; ma solo nel senso che ne svela l'illusorietà per il soggetto stesso.

In altre parole, la relazione oggettuale si manifesta in questi versi come rapporto dell'Io con la morte; e proprio la mano (di Silvia-speranza) rende esplicito tale procedimento lirico: essa funziona come indicatore simbolico, e mette ih relazione l'Io con una forma vuota, la tomba, avanzo materiale della vita e del ricordo di un Tu di cui ora resta solo una sineddoche imbalsamata.

I due punti, come abbiamo visto, marcano graficamente l'identificazione del Tu caduto (ora «*ignuda* natura», come ammette il *Coro*) con il riflesso fantastico e fonico (per l'insistenza sulla vocale «u») della «tomba *ignuda*». La cui priorità di oggetto lirico, rispetto alla «fredda morte», è confermata dalle varianti: «Un sepolcro deserto, inonorato», «Un sepolcro deserto e l'Ombre ignude», «A me la tomba inonorata e nuda». Ciò che preme a Leopardi è cioè l'oggetto materiale, il simbolo visivo della morte. E pensiamo alla tomba del Tasso, di cui Leopardi parla in una lettera al fratello Carlo del 20 febbraio 1823:

> Tu comprendi la gran folla di affetti che nasce dal considerare il contrasto fra la grandezza del Tasso e l'umiltà della sua sepoltura. Ma tu non puoi avere idea d'un altro contrasto, cioè di quello che prova un occhio avvezzo all'infinita magnificenza e vastità de' monumenti romani, paragonandoli alla piccolezza e nudità di questo sepolcro. (*Ep.* 520, p. 653)

Ebbene, l'alone memoriale che la tomba emana e che si consolida ad ogni lettura nell'interrogazione incipitaria del canto – (ri)componendosi in immagine abitante uno spaziotempo lontano e indefinibile – a questo punto del testo, ora che l'Io vigile è tornato in se stesso dopo il viaggio nella finzione immaginativa, è scomparso, rappreso per sempre in quel gesto da «basso rilievo antico sepolcrale». È dunque la tomba che apre

e chiude la parabola del Tu, mentre la «morte» rappresenta più direttamente il destino di tutta l'umanità; legata com'è, dal punto di vista fonico, alla «sorte (dell'umane genti)».

Il gesto, poi, è da bassorilievo, certo: ma il suo senso non è da ricercare tanto nella raffigurazione plastica dell'atto di «mostrare» che si prolunga nell'imperfetto; quanto piuttosto nella sospensione stessa, o, se si vuole, nell'imperfetto in quanto tempo, in questo caso, della sospensione. In base a ciò che siamo venuti dicendo sulla mano che appartiene di fatto all'Io trasposto nella finzione, si capisce che l'Io vigile che guarda la tomba è anche quello che osserva il gesto paralizzato e lo rende significante in quanto ipostasi dell'altro Io sdoppiato, sospeso nel vuoto e indipendente da sé. E la rottura definitiva del rapporto di reciproca illusione che caratterizzò un tempo felice non più riproducibile: l'unione si è spezzata, e ciò che resta è la consapevolezza della divisione, la distanza assoluta paralizzata nel gesto della mano.

L'impressione che suscita l'annullamento del Tu è quello delineato da Pirandello nella novella *I pensionati della memoria*, in cui l'Io narrante spiega ai lettori il motivo per cui i morti si piangono:

> Vi fanno paura i suoi occhi chiusi, che non vi possono più vedere; quelle mani dure gelide, che non vi possono più toccare. Non vi potete dar pace per quella sua assoluta insensibilità. Dunque, proprio perché egli, il morto, non vi sente più. Il che vuol dire che vi è caduto con lui, per la vostra illusione, un sostegno, un conforto: la reciprocità dell'illusione. (*NpA*, p. 739)

Dove si registra il medesimo sconcerto per l'oggetto mummia, inerte avanzo di un passato finito, che è materialmente presente a dispetto di ciò che si è perduto; l'oggetto rovina che muove ormai l'universo creativo leopardiano. E ciò che si è perduto è appunto la possibilità di interazione col mondo, e del viaggio effettivo da sé all'altro, del ritorno «dialogico» a se stesso: ciò che resta è invece il viaggio finto dell'immaginazione memoriale, e il ritorno deludente all'Io dopo lo sdoppiamento che lo aveva caratterizzato.

La stessa «nudità» del sepolcro, con la sua insignificante presenza, può rintracciarsi all'interno dell'Io: allora la situazione di scultorea immobilità è quella dell'Io che osserva se stesso dall'esterno e si scopre 'altro da sé', bloccato in un gesto ed incapace di controllare il proprio corpo, perché ha perduto l'unità del soggetto necessaria per l'illusione. È la situazione dello «strappo nel cielo di carta» del teatrino di marionette; ed è la situazione descritta da Pirandello nel saggio su l'*Umorismo*:

> In certi momenti di silenzio interiore, in cui l'anima nostra si spoglia di tutte le finzioni abituali; e gli occhi nostri diventano più acuti e più penetranti, *noi vediamo noi stessi nella vita, e in sé stessa la vita*, quasi *in una nudità arida*, inquietante (*Um.*, p. 152)

Gli oggetti esterni («la bella natura, una poesia, i mali altrui») assumono un significato, positivo o negativo, soltanto quando l'Io che con essi si relaziona è saldo nella percezione di sé, e non ha subito lo sgretolamento che conduce alla percezione dell'altro Io, immerso nel vuoto di un passato mai esistito: *dell'enfant mort* di cui il «funereo canto» *A Silvia* rievoca la storia.

6
Leopardi e Petrarca: per una mimesi astrale

Uno scrittore molto leopardiano, e molto lunare, scrisse:

> La luna, appena s'affaccia nei versi dei poeti, ha avuto sempre il potere di comunicare una sensazione di levità, di sospensione, di silenzioso e calmo incantesimo. In un primo momento volevo dedicare questa conferenza tutta alla luna: seguire le apparizioni della luna nelle letterature d'ogni tempo e paese. Poi ho deciso che la luna andava lasciata tutta a Leopardi. Poiché il miracolo di Leopardi è stato quello di togliere al linguaggio ogni peso fino a farlo assomigliare alla luce lunare[1].

Qui, tra le righe di una considerazione lieve e quasi accidentale, Italo Calvino esprimeva due idee importanti: 1) che la luna per Leopardi ha una funzione speciale, tanto da identificarsi con la poesia *tout court* (con l'implicazione che un'immagine ha il potere di incarnare e di trasfigurare il linguaggio lirico); 2) che la leggerezza del linguaggio si raggiunge con un'applicazione del pensiero di tipo analogico. Calvino utilizza il verbo *assomigliare* per descrivere la relazione che secondo lui intercorre tra il linguaggio poetico (leggerissimo) di Leopardi e la luna: il verbo non indica una generica somiglianza in nome di una o più proprietà comuni, come potrebbero essere la vaghezza, la luminosità, la bellezza, bensì allude ad una vera e propria assimilazione dei due oggetti in questione, di tipo metaforico:

---

[1] Calvino, *Leggerezza*, p. 31. Com'è noto, le lezioni furono pubblicate postume, nel 1988, presso l'editore Garzanti: Calvino morì mentre vi stava ancora lavorando.

essi si scambiano le rispettive essenze, diventano altra cosa da quello che sono in origine e, così facendo, scoprono la loro più profonda natura. L'immagine lunare si trasfigura e si verbalizza, mentre il linguaggio si materializza nell'immagine in cui si specchia: la lingua si fa immagine e l'immagine visiva – con tutta la sua forza evocativa e irrazionale – si fa parola, espressione linguistica compiuta. La metafora alleggerisce il linguaggio, perché lo libera dalla sistemazione aprioristica delle parole, dalla gabbia delle convenzioni comunicative; al contrario, la logica razionale appesantisce il pensiero rendendo il discorso insopportabilmente univoco e specialistico.

La luna ha tutte le caratteristiche per incarnare, rappresentare, evocare: la quintessenza di questo tipo di pensiero. È un'immagine lirica, ma è anche, per sua natura, una figura mitica e mitologica, di cui si possono tematizzare separatamente diversi elementi, fino a poterla considerare metafora della stessa immagine lirica, dunque una sorta di meta-metafora, in grado di attivare i meccanismi di costruzione e di decodifica dei testi.

La luce della luna costituisce una guida, un punto di riferimento per gli uomini sulla terra, ai quali (come la luce delle stelle) indica il cammino. Ovviamente questa proprietà lunare assume facilmente una valenza metaforica: la luce è anche intellettuale, la guida è anche un riferimento morale. Ma fin dall'antichità la luminosità dell'astro lunare è stata trattata in modo autonomo dai poeti, al punto che ha finito per assumere una valenza sineddochica in relazione all'immagine della luna personificata che porta una lampada, che è pertanto una sorta di sua appendice strumentale. L'idea della lampada (portata dalla luna) avrà sviluppi imprevisti nella letteratura moderna, tanto che Pascoli la sfrutterà nel primo dei *Canti di Castelvecchio*, *La poesia*, con un sottile e complesso gioco retorico e strutturale[2]. E d'altronde, analizzando il *Canto notturno*, evocherà proprio questa caratteristica:

[2] Cfr. Del Gatto, *Punto acerbo*, pp. 89-100.

La luna. – Ricordiamo il *Canto notturno* di Leopardi:

Che fai tu, luna, in ciel? dimmi, che fai,
Silenziosa luna?
Sorgi la sera, e vai,
Contemplando i deserti; indi ti posi.

Pensino a questa immagine di un fanciullo: «La luna fa la ronda, quando la gente si dimentica di accendere il lume». Qui tutto è complicato. Un tempo, e forse anche ora, avviene che quando c'è la luna, certi lumi non li accendono. E pel fanciullo, la luna si prende la briga di andare attorno a far luce. *La luna porta una lampada che è essa stessa, ma è separata* ... Divina inconseguenza della poesia! Nel bambino la luna fa qualche cosa di più pratico. La luna nel pastore, invece, ha qualche cosa di più contemplativo, come i pastori hanno; ché guardano il gregge, il deserto e null'altro fanno.

Ancor non sei tu paga
Di riandare i sempiterni calli?
Ancor non prendi a schivo, ancor sei vaga
Di mirar queste valli?
Somiglia alla tua vita
La vita del pastore.

«È uno spettacolo di tutti i giorni, questo; e tu non te ne stanchi...». Anche del sole dicemmo che era stanco e affaticato![3]

La luna, però, non è solo luminosa. Essa ha un volto, ben visibile dalla terra, ed è l'elemento che più di ogni altro assume una portata metaforica; anche perché è quello che più marcatamente distingue l'astro in questione dalle stelle. La luna, grazie al suo volto, è spettatrice delle vicende terrene, e innesca un gioco di prospettive, di sovrapposizione con l'io, di tensione reciproca. Lo sguardo lunare, oltre ad osservare da lontano quello che accade agli uomini, riflette anche la loro delusione, la loro disperazione, la loro voglia di fuga. Nel *Discorso intorno alla poesia romantica* Leopardi analizza la facoltà immaginativa degli antichi in relazione a quella dei bambini, come «attitudine a vivificare oggetti insensati»:

Verrà subito in chiaro che nella immaginativa de' putti il sole e la luna appresso a poco non sono altro che un uomo e una donna, e il

[3] Pascoli, *Tropi*, pp. 181-82.

tuono e il vento e il giorno e la notte e l'aurora e il tempo e le stagioni e i mesi e l'ozio e la morte e infinite cose d'ogni genere non sono altro che uomini e donne, e in somma i fanciulli non attribuiscono alle cose inanimate altri effetti, altri pensieri, altri sensi, altra vita che umana, e quindi procurano altresì di vestirle, ed effettivamente le vestono di forme umane il meglio che possono[4].

Il volto fantastico dell'astro è ricordato ironicamente dalla Luna nel *Dialogo della Terra e della Luna* («Ma se cotesti cannocchiali non veggono meglio in altre cose, io crederò che abbiano la buona vista de' tuoi fanciulli; che scuoprono in me gli occhi, la bocca, il naso, che io non so dove me gli abbia»), ed è velato dalle lagrime dell'io, al quale restituisce un viso malinconico e teso, nella romantica riflessività di sguardi di *Alla luna*.

Uno dei più bei paesaggi lunari, quasi cinematografico per il gioco visivo e per il montaggio delle inquadrature, è quello che apre *La sera del dì di festa*:

Dolce e chiara è la notte e senza vento,
E queta sovra i tetti e in mezzo agli orti
Posa la luna, e di lontan rivela
Serena ogni montagna. O donna mia,
Già tace ogni sentiero, e pei balconi
Rara traluce la notturna lampa: (vv. 1-6)

Tu dormi: io questo ciel, che sì benigno
Appare in vista, a salutar m'affaccio,
E l'antica natura onnipossente,
Che mi fece all'affanno. A te la speme
Nego, mi disse, anche la speme; e d'altro
Non brillin gli occhi tuoi se non di pianto. (vv. 11-16)

Intanto io chieggo
Quanto a viver mi resti, e qui per terra
Mi getto, e grido, e fremo. Oh giorni orrendi
In così verde etate! Ahi, per la via
Odo non lunge il solitario canto

---

[4] Leopardi, *Discorso*, p. 83.

Dell'artigian che riede a tarda notte,
Dopo i sollazzi, al suo povero ostello;
E fieramente mi si stringe il core,
A pensar come tutto al mondo passa,
E quasi orma non lascia. (vv. 21-30)

La luna, in questo caso, è una lampada-proiettore che illumina il paesaggio e ne proietta le immagini all'io spettatore, oltre che al lettore. Accanto alla similitudine di Omero, evocata dallo stesso Leopardi nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*[5], sarà opportuno ricordare il sonetto CLXIV di Petrarca (vv. 1-6, a loro volta modulati su *Eneide*, IV 522-27)[6]:

Or che 'l ciel et la terra e 'l vento tace
e le fere e gli augelli il sonno affrena,
notte il carro stellato in giro mena
e nel suo letto il mar senz'onda giace,
vegghio, penso, ardo e piango; e chi mi sface
sempre m'è inanzi per mia dolce pena.

Oltre alla descrizione paesaggistica pare suggestiva, in relazione alla *Sera*, la descrizione dell'io angosciato («vegghio, penso, ardo e piango», da associare alla sequenza leopardiana «chieggo ... mi getto, e grido, e fremo»); dove il motivo di interesse non è tanto nella contrapposizione tra la pace del paesaggio naturale e la pena del soggetto (tema virgiliano, che trova eco anche in altri luoghi petrarcheschi[7]), quanto piuttosto nella contrazione

---

[5] «Una notte serena e chiara e silenziosa, illuminata dalla luna, non è uno spettacolo sentimentale? Senza fallo. Ora leggete questa similitudine di Omero: *Sì come quando graziosi in cielo | Rifulgon gli astri intorno della luna, | E l'aere è senza vento, e si discopre | Ogni cima de' monti ed ogni selva | Ed ogni torre; allor che su nell'alto | Tutto quanto l'immenso etra si schiude, | E vedesi ogni stella, e ne gioisce | Il pastor dentro all'alma* [*Iliade*, VIII 555-59]» (Leopardi, *Discorso*, p. 60).

[6] «Nox erat et placidun carpebant fessa soporem | corpora per terras, silvaeque et saeva quierant | aequora, cum medio volvuntur sidera lapsu, | cum tacet omnis ager, pecudes pictaeque volucres, | quaeque lacus late liquidos quaeque aspera dumis | rura tenent, somno positae sub nocte silenti».

[7] Come ci ricorda Rosanna Bettarini, *ad loc.*

temporale promossa dall'*or che* seguito dalla serie incalzante di verbi al presente, i quali delineano un'azione cumulata e quasi senza respiro che si svolge con l'immagine della donna fissa davanti agli occhi, in un tempo che implode su se stesso nell'accostamento ardito di *or* e *sempre*. Tale contrazione agevola la corrispondenza tra moto interiore dell'io e moto delle stelle in cielo (riflessa fonicamente nella rima *mena* : *pena*), innescando un gioco ben più sottile di *liaisons* metaforiche, dove la vitalità dell'io, seppur controversa, si specchia in quella astrale: al movimento delle stelle in cielo («notte il carro stellato in giro mena», v. 3) si accompagna quello dell'animo umano sulla terra, che, contrariamente agli elementi naturali (*vento*, *mare*) e agli altri animali (*fere*, *augelli*), si agita incessantemente, erra e vaga alla ricerca di una pace impossibile: come l'universo, come gli astri, in moto perpetuo.

Che la «notturna lampa» leopardiana possa alludere alla luna, oltre che ai lumi interni delle case, è suggestione che porta alle estreme conseguenze un'ambiguità che è dell'espressione – e della ricezione – più che del testo, complice un passo dello *Zibaldone* che riguarda la luce della luna e del sole filtrata attraverso i balconi[8]. E a rendere ambiguo il significato della «lampa» è sufficiente l'attestazione in letteratura – a cui abbiamo accennato poc'anzi – della «lampada» lunare, come si trova ad esempio nell'*Adone* (X 31) di Marino:

> per quella chiara lampada d'argento
> ch'è dell'ombre notturne alto ornamento.

[8] Cfr. *Zib*., pp. 1744-45 (20 settembre 1821): «Da quella parte della mia teoria del piacere dove si mostra come degli oggetti veduti per metà, o con certi impedimenti ec. ci destino idee *indefinite*, si spiega perché piaccia la luce del sole o della luna, veduta in luogo dov'essi non si vedano e non si scopra la sorgente della luce; un luogo solamente in parte illuminato da essa luce; il riflesso di detta luce, e i vari effetti materiali che ne derivano; il penetrare di detta luce in luoghi dov'ella divenga incerta e impedita, e non bene si distingua, come attraverso un canneto, in una selva, per li balconi socchiusi ec. ec.». Per l'interpretazione della *notturna lampa* come *luna* si veda la lettura di Colaiacomo, *La sera*, pp. 99-100 (e anche Id., *Filologia*, p. 158). Anche Campana nel suo commento ai *Canti* riporta entrambe le interpretazioni (p. 236).

Più frequente nella tradizione lirica è la «lampa» del sole, che Leopardi accoglie ad esempio in *Alla primavera*, vv. 40-42:

> ... Conscie le molli
> Aure, le nubi e la titania lampa
> Fur dell'umana gente ...

con il suo *pendant* notturno che accompagna il percorso esistenziale dell'uomo *viatore*, e che è interessante citare secondo la variante anteriore registrata nell'autografo (vv. 42-47):

> ... allor che ignuda
> *Te peregrina in ciel* [o *ancor*]
> *Roscida luna*, a la deserta notte
> Con gli occhi intenti il viator seguendo,
> Te compagna *fedel* [poi: *alla via*], te de' mortali
> Pensosa immaginò ...[9]

Qui la «titania lampa» fa da *pendant* alla luce lunare («ciprigna luce»), che accompagna il percorso esistenziale dell'uomo viatore; per quanto il fatto che nell'autografo sia registrata la variante «roscida luna» per «ciprigna luce» non autorizza ad avere la certezza che quest'ultima sia da identificarsi con la luna e non con Venere.

Dunque la *Sera* inaugura un complesso gioco di prospettive: l'io guarda il paesaggio, già affacciato al balcone, e lo vede attraverso la luna, filtrato dalla sua luce e riflesso nel suo volto. Immaginiamo che lo sguardo dell'io si muova dal basso verso l'alto e viceversa, in una temporalità complicata ma non progressiva. Attraverso i due punti in serie (ai vv. 6 e 11), la cui funzione riflessiva è sempre consistente nei *Canti*, si innesta un molteplice rispecchiamento comunicativo: tra la «notturna lampa», la donna, l'io e la natura, dove la «natura onnipossente» risulta essere una sorta di amplificazione/astrazione

[9] AN C.L. X.5.2ε, c. 2r; non è forse necessario attribuire ancora alla luna la *Ciprigna luce* della lezione definitiva (già a testo nel ms., con *Deliaca luce* variante marginale), che potrebbe riferirsi proprio alla stella della sera.

della funzione lunare, tanto che la sua maledizione («A te la speme nego, mi disse, anche la speme; e d'altro | Non brillin gli occhi tuoi se non di pianto»; vv. 14-16) appare come un incantesimo pronunciato a più voci dalla luna, dalla donna, dal cielo, secondo un procedimento amplificatorio e analogico del pensiero, esplicitato poi sul finale del canto: «già *similmente* mi stringeva il core» (v. 46). La luna perciò si confonde con la donna, e con la natura, in un'indistinta e caotica (in senso romantico) metaforicità. Il sonetto di Petrarca è come smembrato e ricomposto secondo criteri di accentuazione delle sue potenzialità immaginative; in seguito allo smembramento i singoli elementi acquistano autonomia e si assolutizzano nel loro significato anche metaforico: il paesaggio, gli astri in cielo, il dolore e l'agitazione dell'io, la fissità e la riflessività dell'immagine della donna rispetto all'io.

Come *L'infinito*, la *Sera* fornisce una messa a punto metatestuale sulla natura della metafora: dati visivi e uditivi si associano a creare la sensazione infinitiva del termine ultimo temporale; sensazione puntuale e intensa, come quella dell'*Infinito*. Essa è scatenata dalla comparazione (come la si definisce nell'*Infinito*) tra elementi opposti: silenzio e suono, ovvero silenzio e «solitario canto dell'artigian» (vv. 25-26), probabilmente anteriore, in termini cronologici, rispetto al fremito e al grido dell'io. Canto nella notte e grido nella notte sono espressioni prepotentemente fisiche, che, lacerando il pieno del silenzio meditativo e contemplativo, fanno naufragare il pensiero razionale che ha bisogno di armonia, di pace, di rigore: la logica della progressione temporale annega nella disarmonia di una a(na)-logica metaforica, che accosta elementi contrastanti e sconvolge, in un attimo, la sequenza temporale degli eventi.

Questi sono presentati secondo una falsa diacronia, attraverso una sintassi di tipo mimetico, che con l'uso di tropi, della punteggiatura e dei connettivi, mima una sincronia: l'io lirico, in condizione di estrema debolezza, chiede aiuto al lettore per poter rappresentare, come su un palcoscenico teatrale, la puntuale sensazione provata quella sera, forse ripetibile nell'esperienza del lettore ma non riproducibile nella temporalità die-

getica della scrittura. Proprio questa disposizione metaforica dell'immaginazione riesce ad aprire possibilità potenzialmente infinite di conoscenza: nuovi mondi interiori e nuovi livelli interpretativi (anche dei *Fragmenta* petrarcheschi) si presentano a chi assume l'associazione come *modus operandi* del pensiero.

Nell'*Infinito* Leopardi aveva già messo in scena il funzionamento metaforico dell'esperienza conoscitiva. L'infinito, che concettualmente non si può definire e che quindi non esiste perché non può essere rappresentato verbalmente, è attingibile soltanto in forma metaforica e mimetica, come sensazione derivante dall'accostamento ardito tra dati opposti e contrastanti. La rappresentazione parrebbe condotta su un procedimento di tipo analogico/comparativo (*e come il vento* | ... *io* ... | ... | *Vo comparando*), come nella *Sera* (*Già similmente mi stringeva il core*), come nel *Passero solitario* (*Oimè, quanto somiglia* | *Al tuo costume il mio*) o nel *Canto notturno* (*Somiglia alla tua vita* | *La vita del pastore*) e come accadrà poi esplicitamente nel *Tramonto della luna* (la luna paragonata alla giovinezza). Ma le comparazioni sono il camuffamento figurativo della conoscenza di tipo metaforico, nascosta nell'ambiguità dei connettivi. Il *come* del v. 8 dell'*Infinito*, ad esempio, nasconde un doppio livello interpretativo: significa "quando", ma significa anche "allo stesso modo", e la voce è sì la voce del vento che contrasta col silenzio, ma è anche la voce dell'io stesso, quella del canto, messa in relazione con il silenzio interiore. Ovvero possiamo leggere: «quando odo il vento stormire tra le piante, io paragono quell'infinito silenzio alla sua voce, e questo contrasto mi suscita l'idea di infinito»; ma possiamo anche leggere: «allo stesso modo in cui il vento stormisce tra le piante provocando un suono che contrasta con il silenzio intorno, così io per analogia metto in rapporto la mia voce (quella del testo lirico) con il silenzio interiore, e il contrasto mi provoca la sensazione dell'infinito», a partire dal testo, dalla sua materialità, dalla sua essenza. Estremamente materiale e fisica è la sensazione di naufragare: l'annegamento del pensiero, e dunque il suo fallimento, è una metafora in cui il veicolo (l'immagine del naufragio) è assolutamente predominante, nel senso che l'io, per un istante, ha avvertito realmente quella

sensazione di annullamento della coscienza: sensazione che confina con la morte.

Se ciò è vero, e se la voce del vento è anche quella dell'io lirico, ripercorrendo circolarmente il testo anche l'«ultimo orizzonte» (v. 3) è espressione ambigua, che si connota metaforicamente in direzione di un significato di estremo limite e dunque di morte (dell'io, dei suoi sensi, della sua voce, del suo pensiero). L'unica occorrenza precedente a Leopardi del sintagma è nella canzone di Petrarca *O aspectata in ciel beata et bella* (XXVII 35): «dal Pireneo a l'ultimo orizonte», con connotazione puramente geografica; mentre più frequenti sono i sintagmi «estremo orizzonte» o «orizzonte estremo». Interessante il caso di Parini ad apertura del *Mattino* (vv. 33-36):

> Sorge il mattino in compagnia dell'alba
> Dinanzi al Sol, che di poi grande appare
> Su l'*estremo orizzonte* a render lieti
> Gli animali e le piante e i campi e l'onde.

Come pure rilevante è l'antecedente tassiano nel *Mondo creato* in contesto lunare:

> Perocché quando all'Orizzonte ascende
> La vaga luna, in riva al mar sonante
> Cresce 'l canuto flutto, e i lidi inonda
> Vittorìoso, e parte, o copre, o sparge
> D'arida terra, insin ch'al sommo cielo
> Aggiunga della Luna il freddo carro.
> Quinci, mentr'ella all'*Orizzonte estremo*
> Declina in ver l'Occaso, il mar decresce,
> E 'n se medesmo si raccoglie; e scopre
> Di bianchissima spuma i lidi aspersi. (III 165-74)

Lo stesso sintagma si trova nella chiusa di un sonetto di Lorenzo de' Medici, *Quando il sol giù dall'orizzonte scende*:

> Quando el sol giù dall'orizzonte scende,
> rimiro Clyzia pallida nel volto,
> e piango la sua sorte, che li ha tolto
> la vista di colui che ad altri splende.

Poi, quando di novella fiamma accende
l'erbe, le piante e' fior' Febo, a noi vòlto,
l'altro orizzonte allor ringrazio molto
e la benigna Aurora che gliel rende.
Ma, lasso, io non so già qual nuova Aurora
renda al mondo il suo Sole! Ah, dura sorte,
che noi vestir d'eterna notte volse!
O Clyzia, indarno speri vederlo ora!
Tien' li occhi fissi, infin li chiugga morte,
all'orizzonte estremo che tel tolse.

Il sonetto è il secondo tra quelli oggetto del *Comento* d'autore, dove Lorenzo – e questo è il dato intertestualmente interessante – spiega il sintagma come una metafora della morte, operando anche la trasformazione in «ultimo orizzonte»:

Possiamo ancora dire questo ultimo orizzonte intendersi la morte di questa gentilissima, perché orizzonte non vuol dire altro che l'ultimo termine, di là dal quale gli occhi umani non possono vedere: come diciamo, se 'l sole tramonta, quell'ultimo luogo di là dal quale il sole non si vede più, e, quando si leva, il primo luogo dove il sole appare. (p. 22)

In questo piccolo canzoniere Lorenzo sceglie di anteporre proprio i sonetti dedicati alla donna morta (nel primo di essi la donna è assimilata ad una stella che brilla in cielo più delle altre), discutendo nell'introduzione al volume l'opportunità e la pertinenza della scelta, sicuramente eccentrica rispetto alla tradizionale bipartizione vita/morte di matrice petrarchesca:

Forse qualcuno giudicherà poco conveniente principio a' versi miei cominciando non solamente fuora della consuetudine di quelli che insino a qui hanno scritto simili versi, ma, come pare *prima facie*, pervertendo quasi l'ordine della natura, mettendo per principio quello che in tutte le cose umane suole essere ultimo fine. (p. 16)

La metaforizzazione leopardiana dell'«ultimo orizzonte» petrarchesco – mediata dunque, parrebbe, da Lorenzo – segna un cortocircuito tra dato visivo (geografico) temporalizzato e immagine interiore del nulla, dell'estremo limite, della fine,

immagine atemporale e assoluta; cortocircuito che sarà confermato più tardi attraverso la comparazione, e poi sul finale attraverso la metafora del naufragio. Non è irrilevante, inoltre, che il sonetto laurenziano dell'orizzonte sia strutturato secondo la similitudine alba/tramonto – vita/morte, che diventa un'antitesi: se al tramonto segue l'alba, alla morte non segue nulla; quella della morte è una notte eterna. Si tratta di una similitudine che presenta analogie con quella che è alla base del *Tramonto della luna*: alba=giovinezza / tramonto=vecchiaia, anche se Leopardi al sole preferisce la luna.

Si tratta di una spinta in avanti, di una sorta di pressione che subisce l'analogia petrarchesca di Laura con il sole: la funzione Petrarca relativa alla donna-sole viene fatta agire, da Leopardi attraverso la sperimentazione lirica di Lorenzo de' Medici, sul Petrarca stesso forzando l'analogia in direzione metaforica.

Un procedimento di tipo comparativo, come si è accennato prima a proposito del volto lunare, parrebbe presiedere anche ai vv. 4-5 di *Alla luna*:

> *E tu pendevi allor su quella selva*
> *Siccome or fai, che tutta la rischiari.*

Come un anno prima, la scena si ripete al presente: *or volge l'anno | ... | Siccome or fai*. La luna ha la funzione di proiettore di immagini interiori dell'io; come uno specchio essa rimanda all'io lirico il suo volto angosciato. Il procedimento riflessivo tra io e luna blocca nell'atemporalità dell'immagine quello tra io presente ed io passato: la luna illumina la selva, l'io guarda la luna trasfusa nella natura, e in questa riflessività, che è anche rimembranza, si annulla il procedere del tempo. I vv. 10-11 (« ... E pur mi giova | La ricordanza») echeggiano il secondo emistichio del v. 24 della canzone *Una donna più bella assai che 'l sole* (*Rvf* CXIX): «e 'l rimembrar mi giova». Ma la consolazione memoriale si perde nell'angoscia, nel perdurare dell'affanno, nella gravità del momento presente. Il *ma* del v. 6 («Ma nebuloso e tremulo dal pianto»), come quello dell'*Infinito*, si oppone al confronto stesso. Ovvero: la temporalità lineare e progressiva, necessaria per l'analogia, è annullata dall'identità

della sensazione dolorosa. Il sentimento del tempo petrarchesco è accolto da Leopardi estremizzandone la componente istantanea, frammentaria, implosiva, del passato fuso con il presente; quello che nutre ad esempio *Rvf* CLXXV:

> Quando mi vène inanzi il tempo e 'l loco
> ov'i' perdei me stesso, e 'l caro nodo
> ond'Amor di sua man m'avinse in modo
> che l'amar mi fe' dolce, e 'l pianger gioco,
>
> solfo et esca son tutto, e 'l cor un foco
> da quei soavi spirti, i quai sempre odo,
> acceso dentro sì ch'ardendo godo,
> et di ciò vivo, et d'altro mi cal poco.
>
> Quel sol, che solo agli occhi mei resplende,
> coi vaghi raggi anchor indi mi scalda
> a vespro tal, qual era oggi per tempo;
>
> et così di lontan m'alluma e 'ncende,
> che la memoria ad ognor fresca e salda
> pur quel nodo mi mostra e 'l loco e 'l tempo.

Qui l'inversione chiastica degli oggetti lirici *tempo*, *loco*, *nodo* nominati ai vv. 1-2, operata nell'ultimo verso (*nodo*, *loco*, *tempo*), sancisce l'azzeramento della progressione temporale in uno spazio assolutizzato e sostanzialmente atemporale, che è lo spazio della memoria. «Presente e passato non esistono più, si guardano in uno specchio che dà immagini invariate dentro l'oggi perpetuo della memoria[10]»: ma, appunto, di quella memoria che in Leopardi è problematizzata, relativizzata, spoetizzata, al punto da diventare una vana illusione dell'io immerso e abbrutito nella dura realtà presente.

L'estremizzazione leopardiana porta ad un sostanziale rovesciamento delle componenti petrarchesche: il presente e il passato condensati nella memoria dell'io lasciano il posto all'annullamento del passato in un eterno deludente presente; e il

[10] Bettarini, *ad loc.*

sole (stabile, splendente, potente) lascia il posto alla luna (instabile, errante, dalla luminosità incerta). Alla ricca, seppur modernamente contratta, temporalità petrarchesca si sostituisce l'atemporalità metaforica dell'assimilazione tra luna e io, che prelude al fallimento dell'operazione poetica della rimembranza, e ad una "caduta" dell'alterità e della superiorità astrale: la caduta di una dea.

In effetti, tanto la vicinanza della luna, con la sua funzione di guida luminosa e con il suo aspetto umanizzato, quanto la sua distanza dall'uomo, il suo sguardo lontano che facilmente assume carattere di onniscienza, sono elementi che inducono, tradizionalmente, alla divinizzazione dell'astro[11]. Per contrasto, l'idea della luna come divinità si accompagna all'idea della sua possibile "caduta", intesa in senso letterale ma soprattutto in senso metaforico, come profanazione e poi come perdita e assenza della dimensione divina. In quest'ottica assume un carattere del tutto speciale il frammento noto col titolo *Lo spavento notturno* (XXXVII, composto nel 1819), in cui è inscenato il racconto di un sogno nel dialogo tra due pastori, Alceta e Melisso, e che produce quest'altra perturbante declinazione del mito lunare.

Riportiamo i versi che qui ci interessano:

> Odi, Melisso: io vo' contarti un sogno
> Di questa notte, che mi torna a mente
> In riveder la luna. Io me ne stava
> Alla finestra che risponde al prato,

---

[11] Fin dall'antichità la luna è identificata con divinità di vario genere, tipo Diana, Cerere o Iside, Giunone. Nella *Storia dell'astronomia* Leopardi si occupa di questi miti lunari, soprattutto di quelli di Circe e di Medea. Ad esempio: «Non poche delle divinità del paganesimo credonsi dover ridursi alla luna, tra le quali Cerere, che nel principio delle Georgiche è invocata da Virgilio sotto il nome di "lumen mundi". Orazio distingue Diana dalla luna ... Similmente Catullo parlando di Diana, la confonde con la luna» (Leopardi, *Astronomia*, *Capo primo*, p. 757). Nello stesso capitolo si occupa degli Assiri, dei Fenici, dei Romani che non distinguevano Giunone dalla luna (e cita Cicerone, Catullo, Terenzio Varrone, Ovidio), come pure degli Egizi che credevano essere Iside la stessa che Cerere. Francesca Fedi in *Mausolei* rintraccia una linea artemidea nella poesia leopardiana: una luna-divinità con tutte le caratteristiche della dea Artemide.

Guardando in alto: ed ecco all'improvviso
Distaccasi la luna; e mi parea
Che quanto nel cader s'appressimava,
Tanto crescesse al guardo; infin che venne
A dar di colpo in mezzo al prato; (vv. 1-9)

La luna, come ho detto, in mezzo al prato
Si spegneva annerando a poco a poco,
E ne fumavan l'erbe intorno intorno.
Allor mirando in ciel, vidi rimaso
Come un barlume, o un'orma, anzi una nicchia,
Ond'ella fosse svelta; in cotal guisa,
Ch'io n'agghiacciava; e ancor non m'assicuro. (vv. 14-20)

Alla base della caduta della luna ci sono lo schema concettuale dell'eclissi (per cui in antichità si riteneva che la luna precipitasse, fosse strappata al cielo) e quello delle stelle cadenti, e in generale della caduta dei corpi[12].

La tradizione, anche classica, conta numerosi passi sul fenomeno delle eclissi lunari, e, neanche a dirlo, Leopardi se ne occupa nei suoi saggi giovanili. Ecco un breve squarcio dall'*Introduzione* alla *Storia dell'astronomia*:

Nicia, generale degli Ateniesi, al vedere una ecclissi della luna si atterrisce, e il suo spavento è cagione della rovina dell'armata di Atene. Alessandro prima della battaglia di Arbella rimane spaventato da una ecclissi, egli ordina sacrifizi al sole, alla luna e alla terra, come alle Divinità, che cagionano questi fenomeni ... Di quali stravaganze non è capace lo spirito umano allorquando non è regolato dalle cognizioni astronomiche! I Neri Maomettani abitanti della parti interiori della Guinea credono che un gatto, ponendo la sua zampa tra la luna e la terra, cagioni le ecclissi. I Lapponi stimano che il diavolo voglia divorare la luna, e all'accader di una ecclissi tirano con armi da fuoco verso il cielo per discacciare il maligno spirito. I Siamesi e gli abitatori del Malabar urtano le caldaie le une contro le altre, e fanno un orribile strepito per spaventare il Dragone, che come essi credono, vuole

[12] Per una ricognizione dell'immagine leopardiana della caduta in relazione alle teorie scientifiche sulla caduta dei gravi e sui principi di accelerazione e di moto accelerato cfr. Campana, *Notazioni acustiche*, poi ripreso in Campana, *Metafore*, pp. 359-67.

inghiottire la luna. I Persiani ... s'immaginavano ancora che le ecclissi della luna dinotassero che ella era inferma, e temendo che questo corpo non venisse morendo a cadere sulla terra, distruggendone gli abitanti, attaccavano dei cani ad alcuni alberi, e li battevano affinché i loro gridi risvegliassero la luna e la facessero rinvenire dal suo svenimento. (*Astronomia*, p. 749)

L'idea dei cani costretti ad abbaiare per provocare uno shock salutare alla luna è probabilmente alla base dell'immagine evocata nel *Dialogo della Terra e della Luna* dalla stessa Terra, che chiede conto alla luna delle leggende e credenze che la riguardano:

Terra. ... Ora, venendo ad altro, come sei molestata dai cani che ti abbaiano contro? Che pensi di quelli che ti mostrano altrui nel pozzo? Sei tu femmina o maschio? Perché anticamente ne fu varia opinione. È vero o no che gli Arcadi vennero al mondo prima di te? Che le tue donne, o altrimenti che io le debba chiamare, sono ovipare; e che una delle loro uova cadde quaggiù non so quando? (*OM*, p. 110)

Se in Omero l'eclisse è una «morte» dell'astro, per altri poeti, Mimnermo, Archiloco, Stesicoro e Pindaro, l'astro era «tolto», «rubato» al cielo. Secondo una diffusa superstizione, antica quanto i miti lunari di Circe e di Medea (figlie di Hecate-Luna), durante le eclissi la Luna era vittima di sortilegi, di procedimenti magici grazie ai quali le donne di Tessaglia, maghe espertissime, erano in grado di «attrarre», di «tirar giù» l'astro dalle regioni celesti.

Nella letteratura latina sono numerosissimi i passi che esibiscono la stessa superstizione circa le eclissi di Luna come effetto di incantesimi magici che possono distogliere l'astro dalla sua vita celeste e attirarlo sulla terra. Virgilio (*Bucoliche*, VIII 69) sa che i «carmi possono tirar giù (*deducere*) la Luna dal cielo». Ancora nel '500 Enea Silvio Piccolomini nel carme *In Cinthiam*[13] allude al pericolo corso dall'astro lunare in seguito ad una possibile caduta ad opera degli incantesimi

[13] *PLQ*, pp. 128-31.

(«Efficiam semper tibi sit, dum forte laboras», v. 11), ai quali può porre riparo la poesia col suo suono in grado di superare quello dei riti magici.

All'idea delle eclissi, dicevamo, si accompagna quella delle stelle cadenti, evocata nello stesso *Spavento notturno* come variante realistica della caduta degli astri:

> *Alceta*
> Chi sa? non veggiam noi spesso di state
> Cader le stelle?
> *Melisso*
> Egli ci ha tante stelle,
> Che picciol danno è cader l'una o l'altra
> Di loro, e mille rimaner. Ma sola
> Ha questa luna in ciel, che da nessuno
> Cader fu vista mai se non in sogno. (vv. 23-28)

Se la caduta delle stelle è uno spettacolo piacevole, la caduta della luna è un incubo. E d'altra parte si ricordi che anche per le stelle Leopardi evoca la variante apocalittica, nell'*adynaton* della canzone *All'Italia*: «Prima divelte, in mar precipitando, | Spente nell'imo strideran le stelle» (vv. 121-22).

La precisione prospettica e spaziale della scena leopardiana dello *Spavento*, e soprattutto la sequenza dello sguardo dell'io lirico che si muove come una macchina da presa in rapporto all'astro che cade, ricorda una figuratività di matrice dantesca. Nel canto XV del *Paradiso* (vv. 13-18), passando dal cielo dei sapienti a quello di Marte, la corsa verso Dante di una delle luci beate (che si rivelerà Cacciaguida) viene vista come il trascorrere di una stella cadente per il cielo:

> Quale per li seren tranquilli e puri
> discorre ad ora ad or subito foco,
> movendo li occhi che stavan sicuri,
> *e pare stella che tramuti loco*,
> se non che da la parte ond'e' s'accende
> nulla sen perde, ed esso dura poco:
> tale del corno che 'n destro si stende
> a piè di quella croce corse un astro
> de la costellazion che lì resplende.

Nella parte in cui il fuoco della stella cadente arde all'improvviso, l'io osservatore comprende che non manca nessun astro. La luna leopardiana che cade causa invece una perdita e un vuoto, a cui lo sguardo dell'io resta fissato: nel cielo resta una cavità, una *nicchia*; il cielo ha subito una grave perdita, un «danno» nient'affatto «picciol» e invece ben visibile.

E qui si concretizza, in alternativa alle immagini dantesche e anch'essa mutata di segno e di finalità, la suggestione petrarchesca del connubio tra immagine lirica e astralità, dove l'immagine lirica (/donna) è riflessa – soprattutto in virtù dei suoi occhi – nella volta celeste e nelle sue luci. L'interesse dello *Spavento notturno*, in effetti, risiede anche nel fatto che con esso si realizza – seppure all'insegna della caduta – il rapporto stretto e simbolico tra immagine lirica e luna, che avrà sviluppi interessanti nelle liriche successive anche in relazione all'immagine femminile, da *Alla sua donna* (dove la donna ideale ha caratteristiche spiccatamente astrali), attraverso Silvia (che sorge e tramonta come un astro), fino al *Tramonto della luna*, che metaforizza proprio il tramonto dell'illusione poetica. L'immagine lirica leopardiana, e dunque anche la donna leopardiana, ha proprietà "lunari" evidenti, antiplatoniche e antipetrarchesche, nella misura in cui l'associazione funzionale donna-stella (luminosa) si muta in quella, di livello analogico più profondo, donna-luna: nella fattispecie, luna caduta. Il verso dantesco citato sopra («e pare stella che tramuti loco») ricorda il sonetto CCXXXIII dei *Rvf*, in particolare il v. 13: «passò quasi una stella che 'n ciel vole», riferito al dolore che dagli occhi dell'amata si trasmette all'amante. Di questo componimento anche la prima quartina accende lumi su *A Silvia*:

> Qual ventura mi fu, quando da l'uno
> de' duo i più belli occhi che mai furo,
> mirandol di dolor turbato et scuro,
> mosse vertù che fe' 'l mio infermo e bruno!

Gli occhi «fuggitivi» di Silvia (parenti delle «negre chiome», e del «chiuso morbo» che ne chiude l'esistenza) devono, a mio avviso, qualcosa a questo «dolor turbato e scuro» trasmesso

dallo sguardo della donna all'io vigile che se ne nutre avidamente per farne materia di poesia.

Nel canto *A Silvia* il motivo dell'astro cadente diventa, com'è stato scritto, «pura potenzialità perturbante che derealizza la storia e la trasforma in sogno[14]»: Silvia, e come lei Nerina delle *Ricordanze*, esibisce la luminosità come segnale della sua natura astrale e la sua parabola esistenziale è quella dello *Spavento notturno* («Ma rapida passasti; e come un sogno fu la tua vita» si dice di Nerina ai vv. 152-53 delle *Ricordanze*): ella precipita e si spegne nella morte: dalla luce al buio, come una stella, o come la luna, cadente:

> Silvia, rimembri ancora
> quel tempo della tua vita mortale,
> quando beltà splendea
> negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi,
> e tu, lieta e pensosa, il limitare
> di gioventù salivi? (*A Silvia*, vv. 1-6)
>
> All'apparir del vero
> *Tu, misera, cadesti: e con la mano*
> La fredda morte e una tomba ignuda
> Mostravi di lontano. (*A Silvia*, vv. 60-63)

La medesima struttura sintattica dei vv. 61-63, formata da *tu* + verbo al passato remoto + due punti + congiunzione *e* + conseguenza dell'evento negativo con forte violenza sintattica sull'*ordo naturalis*, è ripetuta nelle *Ricordanze*:

> ... Ahi, *tu passasti*, eterno
> Sospiro mio: *passasti: e fia compagna*
> D'ogni mio vago immaginar, di tutti
> I miei teneri sensi, i tristi e cari
> Moti del cor, la rimembranza acerba. (*Le ricordanze*, vv. 170-74)

---

[14] Colaiacomo, *Cadere*, p. 140.

Il passaggio dell'astro cadente è adattato al passaggio esistenziale dalla vita alla morte, dove lo spegnimento della luminosità avviene all'improvviso, in un cortocircuito temporale che spezza la sequenza giorno/notte, vita/morte, alla base del *Canzoniere* petrarchesco: il dopo è temporalmente mischiato, confuso, con il prima; i due punti marcano il livellamento dei concetti espressi, non la loro sequenza lineare. L'analogia petrarchesca donna/sole, evocata e sostenuta dalla poesia per Laura viva – trasformata, come si è detto, in una ben più problematica donna/luna – diventa strutturante del testo in rapporto alla fase della caduta (dell'astro e della donna), in una totale fusione dei momenti che diventano un unico istante raggrumato nel salto, nell'attimo, nel punto (della caduta).

Rispetto all'intenzione di ricostruire una *fabula* (basata sulla sequenza *in vita/in morte*) di molta parte della tradizione ermeneutica relativa al *Canzoniere*, mi sembra dunque che Leopardi legga consapevolmente i *Fragmenta* secondo una sincronica con-fusione (in senso romantico) e non secondo una diacronia. Non si tratta di un rifiuto aprioristico della 'struttura' (ciò, d'altronde, non sarebbe sostenibile in assoluto neanche per gli stessi *Canti*), ma piuttosto di una tensione continua allo svelamento di strutture sotterranee, di immagini nascoste ma metaforicamente potenti, che sono in grado di raccontare un'altra storia, che prescinde completamente dall'evoluzione degli eventi e dal dato cronologico. Sarà pur significativa, d'altra parte, l'accettazione «alla cieca», per il testo da accompagnare al commento al *Canzoniere* (prescindendo anche dal fastidio manifestato in una nota lettera all'editore[15]), della destrutturata edizione Marsand, passibile semmai di ulteriori interventi per rendere «la storia dell'amore del Petrarca conforme al concetto della medesima che ho nella mente»; una storia «che sarebbe non meno piacevole a leggere, e più utile che un romanzo ... fin qui da nessuno intesa né conosciuta[16]»:

---

[15] «Io le confesso che, specialmente dopo maneggiato il Petrarca con tutta quell'attenzione che è stata necessaria per interpretarlo, io non trovo in lui se non pochissime, ma veramente pochissime bellezze poetiche» (*Ep.* 991, p. 1236).

[16] Leopardi, *Prefazione 1837*, p. 1026a.

sconosciuta e forse incomunicabile, se non attraverso la formulazione di un anti-Canzoniere.

È con queste premesse che Leopardi scrive il canto della luna per eccellenza, il *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, in cui precisi richiami all'antecedente petrarchesco si concretizzano in un'impalcatura intertestuale dove la nuova funzione Petrarca diventa strutturante[17].

È bene ricordare che in tutto il periodo precedente alla stesura del canto (tra 1826 e 1828) Leopardi riflette, nello *Zibaldone*, sull'idea di "romantico" connessa all'antico molto più che al moderno (perché i piaceri stanno nel passato, *Zib.*, p. 4415), e soprattutto sulla differenza tra le prime mitologie e quelle moderne (mitologie chiare *vs* mitologie oscure, gaie *vs* tetre[18]). Ciò significa, in prospettiva estetica, che egli si pone il problema dell'effetto e della ricezione del testo poetico moderno in rapporto alla tradizione, e si pone il problema di come rifondare una mitologia moderna su premesse inevitabili di oscurità e di indecifrabilità: il caso della luna è, in questo senso, emblematico. La sua soluzione pare essere quella di un

---

[17] La critica leopardiana si è mostrata in generale piuttosto diffidente nei confronti dell'influenza petrarchesca su questo canto, come in generale sui *Grandi Idilli*. Si vedano almeno Noferi, *Petrarca in Leopardi*; Frattini, *Crisi*; Bonora, *Leopardi e Petrarca*; Grazzini, *Connessioni*.

[18] «Differenza tra le antiche e le più recenti, le prime e le ultime, mitologie. Gl'inventori delle prime mitologie (individui o popoli) non cercavano l'oscuro per tutto, eziandio nel chiaro; anzi cercavano il chiaro nell'oscuro; volevano spiegare e non mistificare e scoprire; tendevano a dichiarar colle cose sensibili quelle che non cadono sotto i sensi, a render ragione a lor modo e meglio che potevano, di quelle cose che l'uomo non può comprendere, o che essi non comprendevano ancora. Gl'inventori delle ultime mitologie, i platonici, e massime gli uomini dei primi secoli della nostra era, decisamente cercavano l'oscuro nel chiaro, volevano spiegare le cose sensibili e intelligibili, colle non intelligibili e non sensibili; si compiacevano delle tenebre; rendevano ragione delle cose chiare e manifeste, con dei misteri e dei segreti. Le prime mitologie non avevano misteri, anzi erano trovate per ispiegare, e far chiari a tutti, i misteri della natura; le ultime sono state trovate per farci creder mistero e superiore all'intelligenza nostra anche quello che noi tocchiamo con mano, quello dove, altrimenti, non avremmo sospettato nessun arcano. Quindi il diverso carattere delle due sorti di mitologie, corrispondente al diverso carattere sì dei tempi in cui nacquero, sì dello spirito e del fine o tendenza con cui furono create. Le une gaie, le altre tetre ec.» (*Zib.*, pp. 4238-39; 29 dicembre 1826).

compromesso tra sensazioni «infantili» legate ad una tradizione popolare, diciamo anche orale, pre-scritturale[19], oltre che ai miti antichi biblici[20] e classici, e sensazioni «invecchiate», filosofiche, postplatoniche, derivanti dal rapporto con la letteratura sia trecentesca che moderna, che oscurano la rimembranza e oscurano metaforicamente anche l'astro, attivandolo però ad un livello analogico più profondo.

È questo un canto improntato a quei giochi fonico-ritmici giustamente segnalati da Blasucci come fenomeni caratterizzanti «un intento discretamente mimetico di poesia primitiva[21]», che favorisce l'uso della memoria in mancanza della scrittura. E giustamente Simone Albonico, partendo dalla figura del pastore, richiama la nostra attenzione sull'influenza virgiliana, ovvero bucolica e pastorale[22].

Nel canto, però, c'è una stanza, la seconda (quella del «vecchierel bianco, infermo» con un pesantissimo carico sulle spalle, che precipita, dopo una corsa affannosa, nell'«abisso orrido, immenso»), dove la dimensione allegorica o metaforica prende il sopravvento, nutrendosi di favole e di leggende (cioè di strutture testuali archetipiche, dalla forte connotazione, appunto, metaforica o simbolica), filtrate dalla letteratura trecentesca, in particolare Dante e Petrarca.

> Vecchierel bianco, infermo,
> Mezzo vestito e scalzo,
> Con gravissimo fascio in su le spalle,
> Per montagna e per valle,
> Per sassi acuti, ed alta rena, e fratte,
> Al vento, alla tempesta, e quando avvampa
> L'ora, e quando poi gela,
> Corre via, corre, anela,
> Varca torrenti e stagni,
> Cade, risorge, e più e più s'affretta,

---

[19] Si veda la ricognizione del rapporto di Leopardi con l'idea di libro e di epica moderna, proposta da D'Intino, *Autorità*.

[20] Cfr. Rota, *Leopardi e la Bibbia*.

[21] Blasucci, *Stormire*, p. 162.

[22] Cfr. Albonico, *Virgilio e Petrarca*.

Senza posa o ristoro,
Lacero, sanguinoso; infin ch'arriva
Colà dove la via
E dove il tanto affaticar fu volto:
Abisso orrido, immenso,
Ov'ei precipitando, il tutto obblia.
Vergine luna, tale
È la vita mortale. (vv. 21-38)

«Metafora sulla negatività della vita umana[23]», «figurazione allegorica del destino dell'umanità[24]», questa strofe è una specie di teatro nel teatro, dove il testo si trasforma in mimesi di secondo grado, attraverso l'intrusione scenica di un attore estraneo alla rappresentazione di primo livello. Con una funzione simile a quella dei cori greci, una voce narrante *super partes*, espansione della voce autoriale che tende la mano a quella dello spettatore/lettore, propone un'analogia figurativa intertestualmente complessa, in cui è delineato il percorso (alternativo a quello tematizzato nella prima strofe) della caduta: la corsa affannosa del vecchierello verso l'abisso della morte si direbbe un passaggio meteorico, come di una stella cadente, nella tessitura diegetico-mimetica del testo, un'intrusione improvvisa di una dimensione prenarrativa, che costituisce implicitamente – ad un livello mitico e allegorico – anche una possibile risposta alle domande che chiudono la prima strofe: «ove tende | Questo vagar mio breve, | Il tuo corso immortale?» (vv. 18-20).

È come se il pensiero si aprisse ad una fase rammemorativa precedente rispetto alla prima, anche in senso proprio, visto che la strofe ricalca quasi alla lettera un passo dello *Zibaldone* del gennaio 1826[25]. Pascoli aveva osservato che il faticoso itine-

---

[23] Gavazzeni-Lombardi, XXIII, p. 439.

[24] Rigoni, p. 968.

[25] «Che cosa è la vita? Il viaggio di un zoppo e infermo che con un gravissimo carico in sul dosso per montagne ertissime e luoghi sommamente aspri, faticosi e difficili, alla neve, al gelo, alla pioggia, al vento, all'ardore del sole, cammina senza mai riposarsi dì e notte uno spazio di molte giornate per arrivare a un cotal precipizio o un fosso, e quivi inevitabilmente cadere» (*Zib.*, pp. 4162-63).

rario del vecchierello rimanda all'immaginario cristiano della *via crucis*, con traumatico cambiamento di meta finale:

> Non è questo il cristiano che, a imitazione del divino Maestro, deve prendere la croce, cadendo sott'essa, risorgendo sempre con essa? «Dalla tua mano ricevetti la croce, la porterò e la porterò fino alla morte, così come m'imponesti». Quella del vecchierello non è una croce ma un fascio. Il poeta dissimula, sdegna l'immagine vera, che certo gli s'era affacciata alla mente, ma è quella. Il Petrarca ha dato qualche colore e non altro: ché il fanciullo antico si è ridestato nel giovane trentenne e ha parlato col suo linguaggio d'allora[26].

Il fatto è che il trauma finale cambia le carte in tavola, e complica di parecchio la tramatura intertestuale, in direzione di un'influenza precristiana a cui partecipano però, polemicamente, Dante e Petrarca (che ha dato ben altro che «qualche colore»).

Più che il vecchierello, o meglio accanto al vecchierello, per cui ha sicuramente agito il Petrarca della canzone L[27], è il *fascio* che costituisce l'operatore d'eccezione dell'allegoria; ovvero il veicolo metaforico privilegiato di questa metaforica *via crucis* (veicolo quasi ipertrofico per le associazioni che scatena[28]). Intanto, richiama anch'esso il poeta dei *Fragmenta*:

---

[26] Pascoli, *Sabato*, pp. 41-42.

[27] «la stancha vecchiarella pellegrina | raddoppia i passi, et più et più s'affretta; | et poi così soletta | al fin di sua giornata | talora è consolata | d'alcun breve riposo, ov'ella oblia | la noia e 'l mal de la passata via» (*Rvf* L 5-11). Il modello è stato richiamato da numerosissimi commentatori. Per una ricognizione e un approfondimento sulla questione, cfr. Carrai, *Modello petrarchesco*.

[28] Per la struttura del canto cfr. Muñiz Muñiz, *Canto notturno*. Opportunamente la studiosa rievoca un passo dello *Zibaldone* in cui Leopardi utilizza l'immagine del peso da trascinare, che si associa facilmente all'immagine del fascio sulle spalle: «La maggior parte degli uomini in ultima analisi non ama e non brama di vivere se non per vivere. L'oggetto reale della vita è la vita, e lo strascinare con gran fatica su e giù per una medesima strada un carro pesantissimo e voto» (*Zib.*, p. 1476; 10 agosto 1821). A questa idea, mi pare, è da ricondurre anche l'immagine, piuttosto enigmatica, utilizzata dal Genio nel *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare* parlando della vita: «Spessissimo ve la conviene strascinare co' denti: beato quel dì che potete o trarvela dietro colle mani, o portarla in sul dosso» (Melosi, p. 268).

Io son sì stanco sotto il fascio antico
de le mie colpe e de l'usanza ria
ch'i' temo forte di mancar tra via,
et di cader in man del mio nemico (*Rvf* LXXXI 1-4)

A proposito del *fascio antico* Rosanna Bettarini commenta: «Il carico, il fardello che pesa addosso da sempre ... lemma che è un antico gallicismo, il trobadorico *fais* spesso metaforico»; per cui gli elementi da sottolineare in questo passo petrarchesco sono: la portata metaforica del fascio (che è il peso delle colpe), il "cadere" nella dannazione, la stanchezza dell'io (che ricorda quella della luna leopardiana, oltre che del pastore: «Ancor non sei tu paga | Di riandare i sempiterni calli?»).

Il fascio, ovvero il carico (una variante nell'autografo recita «carco di soma asprissima»), è però impregnato sicuramente di altre suggestioni dalla tradizione letteraria. Alfredo Straccali nel suo commento al canto aveva fatto appello alla favola esopiana *Il vecchio e la Morte* per la figura del vecchio col fascio sulle spalle[29], che senz'altro, con Emanuela Scarpa, «va letta nella versione di Lorenzo Pignotti»: risale infatti al letterato toscano l''invenzione' della finale e precipite caduta nel fosso del protagonista[30] (estranea tanto a Esopo quanto a Lafontaine), ed è ulteriore e viscosa spia la ripresa di *su le spalle* in fine di verso e in rima:

Un miserabil Uom carico d'anni,
E non pochi malanni,
Portava ansante per sassoso calle
Un gran fascio di legne sulle spalle.
Ecco ad un tratto il debol piè gli manca,

[29] Cfr. Straccali, p. 20.

[30] Già recepita nel celebre avantesto "macbethiano" di *Zib.*, 17 gennaio 1826 («Che cosa è la vita? Il viaggio di uno zoppo e infermo che con un gravissimo carico in sul dosso per montagne ertissime e luoghi sommamente aspri, faticosi e difficili, alla neve, al gelo, alla pioggia, al vento, all'ardore del sole, cammina senza mai riposarsi dì e notte uno spazio di molte giornate, per arrivare a un cotal precipizio o un fosso, e qui inevitabilmente cadere», pp. 4162-63): cfr. Scarpa, *Vecchierel*, pp. 287-88.

> Sdrucciola, e dentro un fosso
> Precipita, e il fastel gli cade addosso.
> Con voce e lena affaticata e stanca
> Appella disperato allor la Morte,
> Che ponga fine alla sua trista sorte.
> Vieni, Morte, dicea, fammi il favore,
> Toglimi da una vita di dolore.
> Ch'ho a fare in questo mondo? ovunque miri,
> Non vedo che miserie e che martiri[31].

Sul finale, pur prigioniero nel fosso (e ricordiamo che una variante nell'autografo napoletano dell'«abisso orrido, immenso» era appunto una «fossa capace, oscura»), al vedersi la Morte dinnanzi agli occhi, il vecchio si pente di averla invocata e sostiene di averlo fatto solo per essere aiutato a portare il suo fardello. Ma il finale, anche in questo caso, è di tutt'altro segno: ironia, riso amaro, desublimazione. Esopo non può supportare la tragedia del vuoto leopardiano.

E allora soccorre un'immagine popolare ripresa e nobilitata dal poeta che ha cantato la "commedia" della disperazione infernale; immagine che fa sistema con quella petrarchesca dell'io carico del fascio di colpe. Alludiamo alla credenza popolare che vede nelle macchie lunari Caino che porta un fascio di spine sulla schiena ad espiazione della sua colpa[32]. A tale riferimen-

---

[31] La favola non è attestata nella sola stampa pignottiana presente a Casa Leopardi (*Favole e novelle del dottore Lorenzo Pignotti*, Pavia, Comino, 1791: cfr. Campana, *Biblioteca Leopardi*, p. 218a), edizione che tuttavia manca pure di tre delle dieci poesie del Pignotti antologizzate nella *Crestomazia italiana* [*Poesia*] (nn[i] CCIV-CCXIII); in assenza di una sicura edizione di riferimento si cita qui da *Favole e novelle di Lorenzo Pignotti aretino*, Firenze, Al Gabinetto Letterario / All'Insegna di Pallade, 1817, p. 292 (LX). Sarebbe auspicabile un lavoro sistematico su questi testi, con i quali Leopardi ha avuto una frequentazione molto precoce ed intensa e dai quali ha sicuramente tratto numerosi spunti per i suoi componimenti; spunti che si situano a vari livelli di intertestualità, da quelli lessicali, fonici e figurativi a quelli più specificamente strutturali e tematici.

[32] In effetti la tradizione popolare riporta diverse versioni della favola dell'uomo col fascio di legne e di spine sulla luna, soprattutto in area toscana; un uomo che non si identifica sempre e per forza con Caino, ma anche con un qualunque uomo colpevole. Si aggancia a queste versioni favolistiche l'idea, di grande diffusione popolare, della luna maledetta. Si veda in proposito Prato, *Caino e le spine*.

to lunare rimandava (sostanzialmente inascoltato, mi pare) il Goffis in un prezioso saggio del 1978[33], in cui riconduceva la figura del vecchierello all'immagine lunare di Caino e le spine, a cui fa riferimento Dante nell'Inferno XX (dove «Caino e le spine» è una perifrasi per indicare la luna). Goffis operava, a tal proposito, un confronto proficuo con l'*Inno ai Patriarchi* (vv. 43-50), dove il secondo dei Patriarchi è proprio Caino:

> Trepido, errante il fratricida, e l'ombre
> solitarie fuggendo e la secreta
> nelle profonde selve ira de' venti,
> primo i civili tetti, albergo e regno
> alle macere cure, innalza; e primo
> il disperato pentimento i ciechi
> mortali egro, anelante, aduna e stringe
> ne' consorti ricetti ...

Il rinvio diretto a Dante è fatto dallo stesso Leopardi in una nota a margine riferita da Moroncini[34], in cui – relativamente alle «profonde selve» del v. 45 – rimanda alla «selva fonda» del canto XX dell'*Inferno* (vv. 124-29), dove si parla per l'appunto di Caino:

> ... già tiene il confine
> d'ambedue gli emisperi e tocca l'onda
> sotto Sobilia Caino e le spine;
> e già iernotte fu la luna tonda:
> ben ten de' ricordar, ché non ti nocque
> alcuna volta per la selva fonda.

Il riferimento è poi ripreso, a proposito delle macchie lunari, nel canto II del *Paradiso* (vv. 49-51):

> Ma ditemi: che son li segni bui
> di questo corpo, che là giuso in terra
> fan di Cain favoleggiare altrui?

[33] Cfr. Goffis, *L'antimito di Caino*.
[34] Cfr. Moroncini *Canti*, p. 283.

L'umanità "caduta" (precipitata nell'abisso del nulla) è dunque iscritta nell'astro lunare, e in qualche modo è la luna stessa, che ne è lo specchio ma anche ad un certo livello la metafora: Caino, posto in cielo dagli dei come segno del male, rimanda la propria immagine del «tutto è male» agli uomini attraverso il *medium* lunare, e la caduta del vecchierello allude dunque anche alla assurda, temutissima, caduta dell'astro lunare, allusa attraverso l'equazione luna = pastore della prima strofe. Rispondendo in tal modo, su un livello mitico e allegorico, alla domanda della prima strofe: ove tende il cammino di entrambi? L'analogia tra i due termini della comparazione (luna e pastore) è condotta su due piani testuali differenti: uno di superficie diegetica, narrativa (per cui si conclude che il percorso della luna è di tutt'altra natura – immortale – da quello dell'uomo), e uno analogico (innescato dal verbo «somiglia») per cui il cammino distruttivo della caduta è iscritto nello stesso astro lunare, come una maledizione universale[35], e anzi la luna è l'immagine visiva di questo monito: una divinità riconosciuta dalla tradizione, dunque, ma anche divinità negativa, caduta, assente.

Ogni qualvolta la mimesi testuale diventa mimesi della caduta, dell'abisso, della vertigine cosmica, c'è Dante: la riflessività dei movimenti umani in quelli degli astri è patrimonio dantesco. Eppure solo l'incanto poetico petrarchesco, lo scandaglio del cuore in errore, la lirica contro il poema, la crisi contro la certezza, sono in grado di mettere in discussione le "verità" dantesche, e di sostenere il peso della caduta senza vera redenzione.

È infatti con i vv. 37-38 che il lettore viene riportato al livello della prima strofe, e qui c'è ancora Petrarca, nello scarto tra la caduta e la divinizzazione dell'astro, immediatamente dopo la dichiarazione più antipetrarchesca, quella relativa all'oblio, alla cancellazione della memoria:

---

[35] Una maledizione che trova peraltro conferma nelle leggi fisiche dei corpi, soggetti alla legge di gravità, a cui Leopardi dedicò molta attenzione fin da piccolo. Cfr. Campana, *Notazioni acustiche*.

Vergine luna, tale
È la vita mortale.

L'aggettivo, sebbene di derivazione classica come attributo ad esempio di Diana, unito al «tale», echeggia il verso 92 della canzone alla Vergine[36]:

Vergine, tale è terra, et posto à in doglia
lo mio cor, che vivendo in pianto il tenne.

dove è facile enucleare mentalmente il primo emistichio, e leggerlo come se fosse «Vergine, tale è [la] terra» nel senso di 'stato mortale' invece che di 'morte'; la ripresa ha ancora più senso in quanto Leopardi circoscrive ad un solo verso il calco «Vergine [luna], tale» tramite un *enjambement* forte che isola il soggetto «la vita mortale», costruendo una rima *tale/mortale* (ricca e *en écho*) che costituisce «un modello psicolinguistico dell'abisso orrido, immenso[37]». Il referente di *tale*, d'altra parte, è per sua natura ambiguo. Tanto quello di Petrarca quanto quello di Leopardi tendono ad ampliare il loro significato in direzione metatestuale: il referente di *tale*, cioè, non è solo l'oggetto reale (il vecchierello che cade nell'abisso, o Laura), ma quell'oggetto in quanto imagine lirica, veicolo metaforico dell'atto stesso del dire, del pensare, del domandare.

La memoria petrarchesca nel canto leopardiano è confermata dai successivi versi 98-99:

Ma tu per certo,
Giovinetta immortal, conosci il tutto.

---

[36] Dove si riscontra anche la rima *danno* : *affanno* : *ànno* (vv. 81:84:85), che sostiene ritmicamente la quinta strofe, quella della greggia, nella sequenza *affanno* : *danno* : *anno* (vv. 108:110:115).

[37] Pettenati, *Tre note*, p. 112. Tutto il breve e finissimo contributo è meritevole di rilettura e rivalutazione, in particolare *le* pp. 113-15: «*Tale* viene a costituire , immaginativamente, come un pilone di ponte, reggente due arcate, la seconda delle quali si stende sul vuoto che sta dietro all'orizzonte del verso» (p. 114). Non è di poco conto nemmeno il fatto che l'aggettivo «vergine» sia rarissimo in Leopardi. Lo troviamo attribuito solo a «speranza» in *La vita solitaria*, v. 49. Due volte compaiono le varianti «virgineo» e «virginee», rispettivamente in *Amore e morte*, v. 124 e in *Alla primavera*, v. 38.

Un tale movimento di ritorno al presente dell'enunciazione coincide con una ripresa ulteriore dalla canzone alla Vergine (vv. 100-1):

> Vergine d'alti sensi,
> tu vedi il tutto.

Ma la Vergine di Leopardi è distante, indifferente, per niente comprensiva, una sorta di antidivinità cristiana, che, nella migliore delle ipotesi, condivide il destino del «tutto è male»: anzi, addirittura nasconde in sé (come il peggiore degli incubi) il medesimo percorso negativo della caduta.

Ritengo che questo canto costituisca una parodia in chiave laico/materialista di una linea portante del *Canzoniere* di Petrarca: quella cioè della ricerca di una soluzione al disagio interiore attraverso la pratica della scrittura e la travagliata sistemazione dei singoli testi all'interno al libro; secondo un procedimento che sancisce il trionfo del tempo della memoria, o del tempo dell'anima, e che individua nella canzone alla Vergine l'estremo tentativo di giustificare spiritualmente l'*iter* esistenziale e tematico. La ricercata armonia petrarchesca tra moto dell'anima e scrittura, in tensione verso un *diario spirituale* o *romanzo autobiografico*, non poteva coincidere, se non parodicamente, col progetto leopardiano di una finzione narrativa guidata da un io bloccato nell'eterno presente astorico della scrittura: «parole mute, fatte d'inchiostro», per dirla col Manzoni, che veicolano ormai l'unica consapevolezza del dolore in quanto costitutivo dell'essere.

È come se lo stesso Petrarca – invitato a partecipare (e anzi a contribuire) alla caduta della divinità – fosse fatto "cadere", inciampare, sui suoi stessi versi: dalla caduta deriva il fallimento di una linea autoassolutiva e consolatoria della lirica nazionale, in nome dei fermenti più vivi, più critici, e più irrisolti presenti secondo Leopardi nei *Fragmenta*, ma sepolti sotto una coltre di autocensura e di artificio: proprio quei fermenti in grado di dar vita ad una nuova funzione Petrarca e ad una nuova, oscura ma viva, mitologia.

ABBREVIAZIONI E RIMANDI BIBLIOGRAFICI

EDIZIONI COMPLESSIVE, EDIZIONI DI RIFERIMENTO, COMMENTI

DANTE ALIGHIERI

La Commedia secondo l'antica vulgata, a cura di G. Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966-1967

CARLO GOLDONI

Le avventure della villeggiatura, in *TriVil*, pp. 155-243

Le baruffe chiozzotte, a cura di Piermario Vescovo, con introduzione di Giorgio Strehler, *EN* 1993

EN = Le Opere – Edizione Nazionale, Venezia, Marsilio, 1993-

L'Incognita, in *TuOp*, III, pp. 789-861

Pamela maritata, in *TuOp*, VII, pp. 415-79

La putta onorata, in *TuOp*, II, pp. 415-517

Il ritorno dalla villeggiatura, in *TriVil*, pp. 245-339

TriVil = Trilogia della villeggiatura, a cura di Franco Fido, con una *Nota sulla fortuna* di Michele Bordin, *EN* 2005

TuOp = Tutte le opere, a cura di Giuseppe Ortolani, Milano, Mondadori, 1935-1956

Una delle ultime sere di carnovale, a cura di Gilberto Pizzamiglio, *EN* 1993

L'uomo prudente, a cura di Piermario Vescovo, *EN* 2001

UGO FOSCOLO

Ultime lettere di Jacopo Ortis, in *Opere*, a c. di F. Gavazzeni, t. I, Milano-Napoli, Ricciardi, 1974, pp. 559-703

GIACOMO LEOPARDI

Astronomia = Storia dell'astronomia, in *TPoTPr*, pp. 748-861

Canti, edizione critica diretta da Franco Gavazzeni, a cura di Cristiano Animosi, F.G. *et alii*, Firenze, Presso l'Accademia della Crusca, 2009[2] [I. *Canti*]; cfr. anche *Canti* di G.L., Edizione critica ad opera

di Francesco Moroncini. Discorso, corredo critico di materia in gran parte inedita. Con riproduzioni d'autografi, Bologna, Licinio Cappelli, 1927 [= ivi, 1978]

commenti: Bandini = *Canti*, a cura di Fernando Bandini, Milano, Garzanti, 1991; Campana = *Canti*, a cura di Andrea Campana, Roma, Carocci, 2014; Contini = *Antologia leopardiana*, a cura di Gianfranco Contini, Firenze, Sansoni, 1988; Frattini - Giordano = *Canti*, a cura di Alberto Frattini, con la collaborazione di Emilio Giordano, Brescia, La Scuola, 1990; Gallo - Garboli = *Canti*, a cura di Niccolò Gallo e Cesare Garboli, Torino, Einaudi, 1993; Gavazzeni - Lombardi = *Canti*, a cura di Franco Gavazzeni e Maria Maddalena Lombardi, Milano, Rizzoli, 1998; Rigoni = *PoPro*, I. *Poesie* [1987]; Straccali = *Canti*, con commento di Alfredo Straccali, III ed. corretta e accresciuta da Oreste Antognoni, Firenze, Sansoni, 1925

Crestomazia italiana, a cura di Giulio Bollati [*Prosa*] e Giuseppe Savoca [*Poesia*], Torino, Einaudi, 1968

Discorso = *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, a cura di Ottavio Besomi, Dolores Continati *et alii*, Bellinzona, Casagrande, 1988

Ep. = *Epistolario*, a cura di Franco Brioschi e Patrizia Landi, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.

OM = *Operette morali*, edizione critica a cura di Ottavio Besomi, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1979

commenti: Galimberti = *Operette morali*, a cura di Cesare Galimberti, Napoli, Guida, 1986; Melosi = *Operette morali*, a cura di Laura Melosi, Milano, BUR, 2008; Prete = *Operette morali*, a cura di Antonio Prete, Milano, Feltrinelli, 1976

PoPro = *Poesie e prose*, a cura di Rolando Damiani e Mario Andrea Rigoni, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1987-1988

Prefazione 1837 = *Prefazione dell'interprete* [*Le Rime di Francesco Petrarca* ... Firenze, Passigli, 1839], in *TPoTPr*, pp. 1025-26

Ricordi = *Ricordi d'infanzia e d'adolescenza*, in *TPoTPr*, pp. 1100-6

Saggio = *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, a cura di A. Ferraris, Torino, Einaudi, 2003

TPoTPr = *Tutte le poesie e tutte le prose*, a cura di Lucio Felici [*Poesie*, pp. 37-473] e Emanuele Trevi [*Prose*, pp. 475-1448], Roma, Newton Compton, 1997

Traduzione II Eneide = *Traduzione del Libro secondo della Eneide*, in *TPoTPr*, pp. 434-43

Zib. = *Zibaldone*, edizione critica e annotata a cura di Giuseppe Pacella, Milano, Garzanti, 1994 (i rinvii si intendono alle pp. del ms.)

ALESSANDRO MANZONI

Appendice Relazione 1871 = *Appendice alla Relazione intorno all'unità della lingua e ai mezzi per diffonderla*, in *Scritti linguistici*, a cura di Angelo Stella e Luca Danzi, Milano, Arnoldo Mondadori («I Classici Mondadori – Tutte le opere di A.M.»), 1990, pp. 703-77

Del romanzo storico = *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, in *Op. var.*, pp. 623-74

FL = *Fermo e Lucia*, a cura di Salvatore Silvano Nigro, in *Rom.*, I, pp. 1-793

Lettre à M. Chauvet sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie, in *Op. var.*, pp. 313-71

PS_{27} = *I promessi sposi (1827)*, a cura di Salvatore Silvano Nigro, in *Rom.*, II.1, pp. 1-792
commenti: Nigro = PS_{27}, pp. 792-989

PS_{40} = *I promessi sposi (1840)*, a cura di Salvatore Silvano Nigro, in *Rom.*, II.2, pp. 1-864

Op. var. = *Opere varie*, a cura di Michele Barbi e Fausto Ghisalberti, Milano, Casa del Manzoni, 1943

Rom. = *I romanzi*, progetto editoriale di Salvatore Silvano Nigro, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 2002 (si cita per capitolo e paragrafo)

GIAN BATTISTA MARINO

Adone, a cura di Giovanni Pozzi, Milano, Mondadori, 1976

LORENZO DE' MEDICI

Comento de' miei sonetti, in *Opere*, a cura di Tiziano Zanato, Torino, Einaudi, 1992

GIUSEPPE PARINI

Il mattino (1763) - Il mezzogiorno (1765), a cura di G. Biancardi *et alii*, Roma-Pisa, Serra, 2013

GIOVANNI PASCOLI

CaCast = *Canti di Castelvecchio*, edizione critica a cura di Nadia Ebani, Firenze, La Nuova Italia, 2001

Sabato = *Il sabato*, in *SLeop*, pp. 11-49

SLeop = *Saggi e lezioni leopardiane*, edizione critica a cura di M. Castoldi, La Spezia, Agorà, 1999

Tropi = *Tropi di bambini e tropi di poeti*, in *SLeop*

FRANCESCO PETRARCA

Rvf = Canzoniere / *Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di Rosanna Bettarini, Torino, Einaudi, 2005

commenti: Bettarini = *Rvf*, *ad loc.*

LUIGI PIRANDELLO

Il fu Mattia Pascal, in *Tutti i romanzi*, a cura di Giovanni Macchia, Milano, Mondadori, 1993.

NpA = *Novelle per un anno*, a cura di Mario Costanzo, Milano, Mondadori, 1985.

Sei personaggi in cerca d'autore, a cura di Corrado Simioni, Milano, Arnoldo Mondadori, 1986.

Um. = *L'umorismo* [1920], in *Saggi poesie e scritti vari*, a cura di Manlio Lo Vecchio Musti, Milano, Mondadori («Opere di Luigi Pirandello», 6), 1993[5] (1960[1]), pp. 15-160

PLQ = *Poeti latini del Quattrocento*, a c. di F. Arnaldi - L. Gualdo Rosa - L. Monti Sabia, Milano, Ricciardi, 1964

TORQUATO TASSO

Dialoghi, edizione critica a cura di Ezio Raimondi, Firenze, Sansoni, 1958

Il mondo creato, edizione critica a cura di Giorgio Petrocchi, Firenze, Le Monnier, 1951

Le rime, a cura di Bruno Basile, Roma, Salerno, 1994

SAGGI, STUDI, OPERE DI CONSULTAZIONE

Agosti, *Testo poetico* = Stefano Agosti, *Il testo poetico. Teoria e pratiche d'analisi*, Milano, Rizzoli, 1972

Agosti, *Modelli* = Stefano Agosti, *Une larme... Modelli psicoanalitici e teoria del testo*, in *Linguaggi letterari e metalinguaggi critici*, a c. di A. Giacalone Ramat e T. Kemeny, Firenze, La Nuova Italia, 1984, pp. 63-76

Albonico, *Virgilio e Petrarca* = Simone Albonico, *Virgilio e Petrarca nel «Canto notturno» di Giacomo Leopardi*, in *Marco Praloran 1955-2011. Studi offerti dai colleghi delle università svizzere (raccolti da Simone Albonico)*, a cura di S. Calligaro e A. Di Dio, Pisa, ETS, pp. 173-92

Artaud, *Teatro e doppio* = Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio* [1938], Torino, Einaudi, 1964

Asor Rosa, *Genus* = Alberto Asor Rosa, *Genus italicum. Saggi sulla identità letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1997

Auerbach, *Mimesis* = Erich Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* [1946], Torino, Einaudi, 1956

Auerbach, *Scopo e metodo* = Erich Auerbach, *Introduzione. Sullo scopo e il metodo*, in Id., *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo* [1958], trad. it. a cura di F. Codino, Feltrinelli, Milano, 1983, pp. 13-29

Bachelard, *Rêverie* = Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1965

Barbina, *Biblioteca Pirandello* = Alfredo Barbina, *La biblioteca di Luigi Pirandello*, Roma, Bulzoni («Pubblicazioni dell'Istituto di Studi Pirandelliani»), 1980

Bardazzi, *Addio monti* = Giovanni Bardazzi, *Addio, monti…*, in *Insegnare italiano. Principi, metodi, esempi*, a cura di Emilio Manzotti e Angela Ferrari, Brescia, La Scuola, 1994, pp. 321-56

Becherucci, *Gertrude* = Isabella Becherucci, *In margine all'episodio di Gertrude*, in *Per Domenico De Robertis. Studi offerti dai suoi allievi fiorentini*, Firenze, Le Lettere, 2000, pp. 11-30

Behler, *Romanticismo* = Ernst Behler, *Romanticismo* [1992], Firenze, La Nuova Italia, 2001

Bellucci, *Teoria e pratica* = Novella Bellucci, *"Difficoltà e impossibilità di ben tradurre". Teoria e pratica della traduzione nei pensieri dello «Zibaldone»*, in *Lo «Zibaldone» cento anni dopo: composizione, edizione, temi*, Atti del X Convegno Internazionale di Studi Leopardiani (Recanati, 14-19 settembre 1998), Firenze, Olschki, 2001, pp. 37-58

Benjamin, *Compito traduttore* = Walter Benjamin, *Il compito del traduttore* [1921-1923], in Id., *Angelus novus*, a cura di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 2006, pp. 39-52

Benjamin, *Critica Romanticismo* = Walter Benjamin, *Il concetto di critica nel Romanticismo tedesco* [1920], trad. di C. Colaiacomo, Torino, Einaudi, 1982

Berlin, *Radici Romanticismo* = Isaiah Berlin, *Le radici del Romanticismo* [1999], Milano, Adelphi, 2001

Bigi, *Leopardi traduttore* = Emilio Bigi, *Il Leopardi traduttore dei classici (1814-1817)*, in Id., *La genesi del 'Canto notturno' e altri studi su Leopardi*, Palermo, Manfredi, 1967, pp. 11-80

Bisi, *Il velo di Alcesti* = M. Bisi, *Il velo di Alcesti. Metafora, dissimulazione e verità nell'opera di Emanuele Tesauro*, Pisa, ETS, 2011

Blasucci, *Modalità della voce* = Luigi Blasucci, *Le modalità della 'voce' negli Idilli leopardiani*, in *Dimensione teatrale Leopardi*, pp. 3-18

Blasucci, *A Silvia* = Luigi Blasucci, *Sul canto «A Silvia»*, in *Leo-*

pardi a Pisa, a c. di F. Ceragioli, Milano, Electa, 1997, pp. 143-55
Blasucci, *Segnali* = Luigi Blasucci, *Leopardi e i segnali dell'infinito*, Bologna, il Mulino, 1985
Blasucci, *Stormire* = Luigi Blasucci, *Lo stormire del vento tra le piante. Testi e percorsi leopardiani*, Venezia, Marsilio, 2003
Blasucci, *Tempi* = Luigi Blasucci, *I tempi dei Canti. Nuovi studi leopardiani*, Torino, Einaudi, 1996
Bologna, *Il filo* = Corrado Bologna C. , *Il filo della storia. "Tessitura" della trama e "ritmica" del tempo narrativo fra Manzoni e Gadda*, «Critica del testo», I.1 (1998), pp. 346-406
Bologna, *Tradizione e fortuna* = Corrado Bologna, *Tradizione e fortuna dei classici italiani*, Torino, Einaudi, 1993
Bonora, *Da Valeriano a Ferrante* = Ettore Bonora, *Da don Valeriano a don Ferrante. Il rifiuto dei modelli*, in Id., *Manzoni e la via italiana al realismo*, Napoli, Liguori, 1989, pp. 67-89
Bonora, *Leopardi e Petrarca* = Ettore Bonora, *Leopardi e Petrarca*, in *Leopardi '200-'600*, pp. 91-131
Borsellino, *Variazioni* = Nino Borsellino, *A Silvia: variazioni su un sonetto pastorale*, in *Leopardi '200-'600*, pp. 419-27
Calvino, *Leggerezza* = Italo Calvino, *Leggerezza*, in Id., *Lezioni americane*, Milano, Mondadori, 2000
Campana, *Biblioteca Leopardi* = *Catalogo della Biblioteca Leopardi in Recanati*, Nuova edizione a cura di A. Campana, Prefazione di E. Pasquini, Firenze, Olschki, 2011
Campana, *Metafore* = Andrea Campana, *Leopardi e le metafore scientifiche*, Bologna, Bononia University Press, 2008, pp. 359-67
Campana, *Notazioni acustiche* = Andrea Campana, *Notazioni acustiche, pomi dello sterminio, analogie: un ragionamento sugli studi fisici del Leopardi fanciullo*, in «Studi e problemi di critica testuale», 67 (2003), pp. 143-68
Carrai, *Modello petrarchesco* = Stefano Carrai, *Leopardi e il modello petrarchesco nei Canti dell'ultimo periodo recanatese*, «Nuova Rivista di Letteratura italiana», I (1998), pp. 437-52
Casella, *Ragioni Umorismo* = Paola Casella, *L'«Umorismo» di Pirandello. Ragioni intra- e intertestuali*, Firenze, Cadmo, 2002
Colaiacomo, *Camera obscura* = Claudio Colaiacomo, *Camera obscura. Studio di due canti leopardiani*, Napoli, Liguori, 1992
Colaiacomo, *Cadere* = Claudio Colaiacomo, *Cadere per durare: tema e immagine in «A Silvia»*, in Id., *Camera obscura*, pp. 139-46
Colaiacomo, *Canone* = Claudio Colaiacomo, *L'immagine romantica del canone*, «Critica del testo», III.1 (2000), pp. 277-301, poi in Id., *PVM*, pp. 57-82

Colaiacomo, *Filologia* = Claudio Colaiacomo, *La filologia del "moderno" in Giacomo Leopardi*, in Id., *Camera obscura*, pp. 147-60

Colaiacomo, *Infinito* = Claudio Colaiacomo, *L'Infinito*, in Id., *Camera obscura*, pp. 23-48

Colaiacomo, *La sera* = Claudio Colaiacomo, *La sera del dì di festa*, in Id., *Camera obscura*, pp. 49-135

Colaiacomo, *PVM* = Claudio Colaiacomo, *Il poeta della vita moderna*, Roma, Sossella, 2013

Colaiacomo, *Riflessione romantica* = Claudio Colaiacomo, *Riflessione romantica e sperimentazione pre-mediatica*, in Id., *PVM*, pp. 37-56

Contini, *Implicazioni* = Gianfranco Contini, *Implicazioni leopardiane* [1947], in Id., *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 41-52

Corti, *Enciclopedia* = Maria Corti, *Per un'enciclopedia della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1997

Crivelli, *Seduzioni* = Tatiana Crivelli, *Seduzioni romanzesche nell'opera di Carlo Goldoni*, «Rassegna europea della letteratura italiana», 17 (2002), pp. 41-59

Croce, *rec. Umorismo* = Benedetto Croce, *L. Pirandello. L'Umorismo* [recensione], «La Critica. Rivista di Letteratura, Storia, Filosofia», Napoli, VII (20 maggio 1909), pp. 219-23

Crotti, *Seduzioni* = Ilaria Crotti, *Le seduzioni della virtù*, in Ead., *Libro, mondo, teatro. Saggi goldoniani*, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 143-68

Curtius, *Letteratura europea* = Ernst Robert Curtius, *Letteratura europea e medioevo latino* [1954^2], Firenze, La Nuova italia, 1992

D'Intino, *Autorità* = Franco D'Intino, *L'autorità del libro morale. Il progetto leopardiano di epica moderna*, in *Leopardi e il libro nell'età romantica*, a cura di M. Caesar e F.D'I., Roma, Bulzoni, 2000, pp. 153-95

D'Intino, *Misteri di Silvia* = Franco D'Intino, *I misteri di Silvia. Motivo persefoneo e mistica eleusina in Leopardi*, «Filologia e critica», IX, 2 (1994), pp. 201-33

D'Intino, *Potere della voce* = Franco D'Intino, *Il potere della voce. Leopardi per un teatro (anti) platonico*, in *Dimensione teatrale Leopardi*, pp. 95-116

De Robertis [Giuseppe], *Autografo* = Giuseppe De Robertis, *Sull'autografo del canto «A Silvia»* [1946], in Id., *Primi studi manzoniani, e altre cose*, Firenze, Le Monnier, 1949, pp. 150-68

De Robertis [Domenico], *Personaggio* = Domenico De Robertis, *Il personaggio e il suo autore*, «Rivista di letteratura italiana», VI.1 (1998), pp. 71-99

De Robertis [Domenico], *Spazio immaginativo* = Domenico De Robertis, *I termini dello spazio immaginativo leopardiano*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, a c. di P.V. Mengaldo, Padova, Ed. Programma, II, pp. 1571-92

De Sanctis, *Manzoni* = Francesco De Sanctis, *La letteratura italiana nel secolo decimonono. Manzoni*, a cura di C. Muscetta e D. Puccini, Torino, Einaudi («Opere di FDS», X), 1965

Del Gatto-Cappello-Breitenmoser, *Annodamento* = Antonella Del Gatto, Giovanni Cappello, Walter Breitenmoser, *L'annodamento degl'intrighi. Studi di sintassi drammatica*, Napoli, Liguori, 2007

Del Gatto, *Punto acerbo* = Antonella Del Gatto, *Quel punto acerbo. Temporalità e conoscenza metaforica in Leopardi*, Firenze, Olschki, 2012

Del Gatto, *Specchio d'acqua diaccia* = Antonella Del Gatto, *Uno specchio d'acqua diaccia. Sulla struttura dialogico-umoristica del testo leopardiano*, Firenze, Cesati, 2001

Del Gatto, *Spunti* = Antonella Del Gatto, *Spunti leopardiani nel saggio su L'Umorismo di Pirandello*, «Studi medievali e moderni. Arte letteratura storia», II (1997), pp. 229-53

Del Gatto, *Tasso rivoluzionario* = Antonella Del Gatto, *Il Tasso rivoluzionario. Note intertestuali sul Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare*, «Italies. Littérature, civilisation, société», VII (2003) [=*Leopardi. Poésie d'une prose*, Université de Provence 1], pp. 115-35

Dillon Wanke, *Commedia in un capitolo* = Matilde Dillon Wanke, *Commedia in un capitolo ("Promessi sposi", VIII)*, in Ead., *Le ragioni di Corinna. Teoria e sviluppo della narrativa italiana nell'Ottocento*, Modena, Mucchi, 2000, pp. 103-25

Dimensione teatrale Leopardi = *La dimensione teatrale in Giacomo Leopardi*, Atti dell'XI Convegno internazionale di studi leopardiani, Firenze, Olschki, 2008

Dionisotti, *Appunti* = Carlo Dionisotti, *Appunti sui moderni*, Bologna, il Mulino, 1988

Fasano, *Il Romanticismo e l'antico* = Pino Fasano, *L'entusiasmo della ragione. Il Romanticismo e l'antico nell'esperienza leopardiana*, Roma, Bulzoni, 1985

Fedi, *Mausolei* = Francesca Fedi, *Mausolei di sabbia. Sulla cultura figurativa di Leopardi*, Lucca, Pacini Fazzi, 1997

Folena, *L'italiano in Europa* = Gianfranco Folena, *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Milano, Einaudi, 1983

Folin, *Affetti* = Alberto Folin, *Pensare per affetti. Leopardi: la natura, l'immagine*, Venezia, Marsilio, 1996

Frattini, *Crisi* = Alberto Frattini, *Crisi del modello petrarchesco in Leopardi*, in *Leopardi '200-'600*, pp. 617-31
Getto, *A Silvia* = Giovanni Getto, *Per un'interpretazione di «A Silvia»*, «Lettere italiane», 3 (1964), pp. 280-97
Getto, *VIII capitolo* = Giovanni Getto G., *Lettura dell'VIII capitolo*, «Lettere italiane», XIII.4 (1961), pp. 410-33
Goffis, *L'antimito di Caino* = Cesare Federico Goffis, *L'antimito di Caino nel «Canto notturno»*, in *Leopardi '200-'600*, pp. 633-38
Grazzini, *Connessioni* = Filippo Grazzini, *Connessioni interstrofiche nel «Canto notturno»*, «Filologia e critica», 13 (1997), pp. 91-113
Iengo, *Don Rodrigo* = Francesco Iengo, *Don Rodrigo: una proposta*, in Id., *Simulacri*, pp. 57-64
Iengo, *Manzoni commediografo* = Francesco Iengo, *Manzoni commediografo*, in Id., *Simulacri*, pp. 125-57
Iengo, *Simulacri* = Francesco Iengo, *Simulacri letterari*, Pescara, Ed. Tracce, 1996
Koller, *Die Mimesis* = Hermann Koller, *Die Mimesis in der Antike: Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Berna, Francke, 1954
Koller, *La mimesis* = Hermann Koller, *La mimesis nell'antichità*, «Studi di Estetica», 7/8 (1993), pp. 13-26
Le donne i cavalier = *Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori. Poema e romanzo: la narrativa lunga in Italia*, a cura di Francesco Bruni, Venezia, Marsilio, 2001
Leopardi '200-'600 = *Leopardi e la letteratura italiana dal '200 al '600*, Atti del IV Convegno Internazionale di studi leopardiani, Firenze, Olschki, 1979
LIE = *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1982-2000
Lorusso, *Cannocchiale* = Anna Maria Lorusso, *Tra cannocchiali, lenti, riflessi e specchi: la lezione aristotelica nel «Cannocchiale» del Tesauro*, in Ead., *Metafora e conoscenza*, Milano, Bompiani, 2005, pp. 213-34
McLuhan, *Strumenti* = Marshall McLuhan, *Gli strumenti del comunicare* [1964], trad. it. di Ettore Capriolo, Firenze, Il Saggiatore, 1997
Macchia, *L'addio* = Giovanni Macchia, *L'addio al lago*, in Id., *Saggi italiani*, Milano, Mondadori, 1983, pp. 212-16
Macchia, *Via del romanzo* = Giovanni Macchia, *Manzoni e la via del romanzo*, Milano, Adelphi, 1994
Malagamba, *Seconda natura* = Andrea Malagamba, *"Seconda natura", "seconda nascita". La teoria leopardiana dell'assuefazione*, in *La prospettiva antropologica nel pensiero e nella poesia di Giacomo Leopardi*, Atti del XII Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati,

23-26 settembre 2008), a cura di Chiara Gaiardoni, prefazione di Fabio Corvatta, Firenze, Olschki, 2010, pp. 313-21

Manciotti, *Tentazione del romanzo* = Mauro Manciotti, *Goldoni e la tentazione del romanzo*, in C. Goldoni, *La putta onorata. Storia di Bettina, prima parte*, Genova, Teatro di Genova Editore, 1987, pp. 42-53

Manetti-Pezzini, *Notte degli imbrogli* = Giovanni Manetti - Isabella Pezzini, *La notte degli imbrogli e dei sotterfugi*, in *Leggere i "Promessi sposi"*, a c. di G.M., Milano, Bompiani, 1999, pp. 83-107

Manotta, *Sinonimi* = Marco Manotta, *I sinonimi nelle varianti, la tensione semantica nelle «Canzoni»*, in *Per Domenico De Robertis. Studi offerti dai suoi allievi fiorentini*, a cura di Isabella Becherucci, Simone Giusti e Natascia Tonelli, Firenze, Le Lettere, 2000, pp. 249-80

Marucci, *Don Giovanni* = Franco Marucci, *Don Giovanni in Europa*, in *Le donne i cavalier*, pp. 229-51

Mengaldo, *Leopardi antiromantico* = Pier Vincenzo Mengaldo, *Leopardi antiromantico*, Bologna, il Mulino, 2012

Momo, *Carriera* = Arnaldo Momo, *La carriera delle maschere nel teatro di Goldoni, Chiari, Gozzi*, Venezia, Marsilio, 1992

Monteverdi, *Una foglia* = Angelo Monteverdi, «Una foglia (1937)», in Id., *Frammenti critici leopardiani*, Napoli, ESI, 1967, pp. 52-66

Muñiz Muñiz, *Canto notturno* = Maria de las Nieves Muñiz Muñiz, *Sulla struttura del «Canto notturno»*, «Giornale Storico della Letteratura italiana», CLXIX, 1992, pp. 373-89

Nacci, *Leopardi teorico* = Bruno Nacci, *Leopardi teorico della traduzione*, «Modern Language Notes», CXIV.1 (1999), pp. 58-82

Nigro, *Popolo* = Salvatore Silvano Nigro, *Popolo e popolarità*, in *LIE*, 5. *Le questioni* [1986], pp. 223-69

Nigro, *Schede* = Salvatore Silvano Nigro, *Due schede per la lettura del "terzo" romanzo di Manzoni*, in *Le donne i cavalier*, pp. 211-14

Noferi, *Petrarca in Leopardi* = Adelia Noferi, *Petrarca in Leopardi e la funzione di un commento*, introd. a F. Petrarca, *Rime (con l'interpretazione di Giacomo Leopardi)*, Milano, Longanesi, 1976, pp. 9-51

Novalis, *Op. fil.* = Novalis, *Opera filosofica*, a cura di F. Desideri, Torino, Einaudi, 1993

Orelli, *Connessioni* = Giorgio Orelli, *Connessioni leopardiane*, «Strumenti critici», 2 (1987), pp. 73-96

Ossola, *Manzoni e Mozart* = Carlo Ossola, *Manzoni e Mozart*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, Padova, Editoriale Programma, 1993, II, pp. 1719-38

Pasquini, *Lingua e stile* = Emilio Pasquini, *Lingua e stile nei Canti pisano-recanatesi*, in *Lingua e stile di Giacomo Leopardi*, Firenze, Olschki, pp. 173-204

Pavese, *Il mestiere di vivere* = Cesare Pavese, *Il mestiere di vivere*, Torino, Einaudi, 1968
Peruzzi, *Varianti A Silvia* = Emilio Peruzzi, *Varianti di «A Silvia»*, in *Leopardi a Pisa. Cangiato il mondo appar...*, a cura di F. Ceragioli, Milano, Electa, 1997, pp. 156-63
Petrocchi, *Tecnica dialogo* = Giorgio Petrocchi, *La tecnica manzoniana del dialogo*, Firenze, Le Monnier, 1959
Pettenati, *Tre note* = Gastone Pettenati, *Tre note leopardiane*, «Paragone. Letteratura», XX, 232 (1969), pp. 110-15
PLQ = *Poeti latini del Quattrocento*, a c. di F. Arnaldi-L. Gualdo Rosa-L. Monti Sabia, Milano, Ricciardi, 1964
Prato, *Caino e le spine* = Stanislao Prato, *Caino e le spine secondo Dante e la tradizione popolare*, Ancona, E. Sarzani e comp., 1885
Prete, *Traduzione* = Antonio Prete, *Traduzione e imitazione*, in Id., *Finitudine e infinito*, Milano, Feltrinelli, 1998, pp. 143-70
Raimondi, *Dissimulazione* = Ezio Raimondi, *La dissimulazione romanzesca. Antropologia manzoniana*, Bologna, il Mulino, 1997
Raimondi, *Romanticismo* = Ezio Raimondi, *Romanticismo italiano e Romanticismo europeo*, Milano, Bruno Mondadori, 1997
Rota, *Leopardi e la Bibbia* = Paolo Rota, *Leopardi e la Bibbia. Sulla soglia «d'alti Eldoradi»*, Bologna, il Mulino, 1998
Sartre, *Littérature* = Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?* [1947], Paris, Gallimard, 1984
Savarese, *A Silvia* = Gennaro Savarese *Per una lettura di «A Silvia»*, in Id., *L'eremita osservatore. Saggio sui «Paralipomeni» e altri studi su Leopardi*, Roma, Bulzoni, 1995
Scarpa, *Vecchierel* = Emanuela Scarpa, *Un "vecchierel" esopiano*, in «Studi di filologia italiana», LXVI, 2008, pp. 285-91
Schlegel, *Frammenti* = Friedrich Schlegel, *Frammenti critici e poetici*, a cura di M. Cometa, Torino, Einaudi, 1998
Segre *Continuum* = Cesare Segre, *Alessandro Manzoni: il continuum storico*, in Id., *Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria?*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 144-75
Spitzer, *Critica stilistica* = Leo Spitzer, *Critica stilistica e storia del linguaggio* [1928], Bari, Laterza, 1954
Stasi, *Idee traduzione* = Beatrice Stasi, *Idee di Leopardi sulla traduzione*, in *Traduzioni letterarie e rinnovamento del gusto: dal Neoclassicismo al primo Romanticismo*, a cura di G. Coluccia e B. Stasi, vol. II, Galatina, Congedo, 2006, pp. 291-324
Stella, *Il piano* = Angelo Stella, *Il piano di Lucia. Manzoni e altre voci lombarde*, Firenze, Cesati, 1999
Stoppelli, *Manzoni e don Giovanni* = Pasquale Stoppelli, *Manzoni e*

il tema di don Giovanni, «Belfagor», XXXIX.5 (1984), pp. 501-16
Strehler, *Intorno a Goldoni* = Giorgio Strehler, *Intorno a Goldoni. Spettacoli e scritti*, a cura di F. Foradini, Milano, Mursia, 2004
Varese, *Rilettura VIII* = Claudio Varese, *Per una rilettura del capitolo VIII dei "Promessi sposi"*, «Esperienze letterarie», XIX.4 (1994), pp. 3-14
Vernant, *Immagine e doppio* = Jean-Pierre Vernant, *L'immagine e il suo doppio. Dall'era dell'idolo all'alba dell'arte*, Milano, Mimesis, 2010
Vicentini, *Disagio* = C. Vicentini, *Pirandello, il disagio del teatro*, Venezia, Marsilio, 1993
Weinrich, *Metafora e menzogna* = Harald Weinrich, *Metafora e menzogna*: *la serenità dell'arte*, Bologna, il Mulino, 1976

INDICE

INTRODUZIONE. Mimesi, metafora, medium: la comunicazione complessa del testo romantico . . . pag. 5

1. I *Promessi sposi* e la mimesi teatrale: influenze goldoniane . . . » 29

2. Pirandello lettore dei *Promessi sposi*: la mimesi del personaggio . . . » 61

3. Mimesi e traduzione in Leopardi . . . » 75

4. Metafore della mimesi testuale: malleabilità e conformabilità. . . . » 97

5. La mimesi antipetrarchesca di Silvia: tra sintassi e metafora . . . » 107
   5.1. La punteggiatura . . . » 107
   5.2. Retorica e comunicazione: per una mimesi antipetrarchesca . . . » 119

6. Leopardi e Petrarca: per una mimesi astrale . . . . » 147

Abbreviazioni e rimandi bibliografici. . . . » 177
   Edizioni complessive, edizioni di riferimento, commenti » 177
   Saggi, studi, opere di consultazione . . . » 180